Русская литература в XX веке

Имена, проблемы, культурный диалог

ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В XX ВЕКЕ: ИМЕНА, ПРОБЛЕМЫ, КУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ

ВЫПУСК 2

В.Набоков в контексте русской литературы XX века

Томск, 2000

Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 2
В. Набоков в контексте русской литературы XX века. /Ред. Т.Л. Рыбальченко - Томск: изд-во Том. ун-та, 2000.

Статьи сборника организованы именем В.Набокова, феномен творчества которого восполняет непрерывность (по выражению А.Битова) в развитии русской литературы XX века, прерванной социальным и эстетическим диктатом Набоков, с одной стороны, параллелен русской литературе в Советском Союзе, с другой стороны, схождения с Набоковым показывают, как русская литература метрополии восходила в глубине и сложности духовной проблематики помимо прямого влияния Набокова. В статьях сборника сопоставления с Набоковым ограничены пространством конкретных текстов, которые должны подготавливать материал для более универсальных типологических сравнений, однако авторы не ограничивают себя вниманием межтекстовых связей, ставят задачу понять эстетику, мировосприятие и Набокова, и писателей литературного ряда.

Сборник предназначен филологам, преподавателям литературы, читателм серьезной литературы.

Редактор: кандидат филологических наук Т.Л. РЫБАЛЬЧЕНКО.

Кафедра истории русской литературы XX века искренне благодарит выпускников филологического факультета Кривцову Ларису Дмитриевну и Олеара Андрея Михайловича за участие в подготовке и издании этой книги.

ISBN 5-7511-1110-9

СОДЕЖАНИЕ

О.А ДАШЕВСКАЯ. Мифологема рая в лирике В Набокова ... 5

Е.В. АНТОШИНА. Роман В.Набокова "Подлиниая жизнь Себастьяна Найта" как текст-присутствие ... 17

А.С. СВАРОВСКАЯ. Природа тирании в прозе В. Набокова ... 25

Е.М. КУКСИНА. "Ultima Thule" В Набокова и "Записки сумасшедшего" Н.В Гоголя ... 38

Т.А. РЫТОВА. Двойничество в романе В.Набокова "Приглашение на казнь" и в повестях В.Катаева 1960-х годов ... 49

Т.Л. РЫБАЛЬЧЕНКО. Судьба русской литературы в романах В.Набокова "Дар" и А.Битова "Пушкинский дом" ... 64

И.В. АЩЕУЛОВА. Тема писания и слова в романе В.Набокова "Приглашение на казнь" и в романах С.Соколова ... 84

В.А. СУХАНОВ. Детское сознание в романах В.Набокова "Защита Лужина" и Ю. Трифонова "Исчезновение" и "Время и место" ... 94

Т.Н. ЧУРЛЯЕВА. Ситуация отчуждения в романе В.Набокова "Защита Лужина" и ситуация "отставания" в повести В.Маканина "Отставший" ... 109

О.А.Дашевская

МИФОЛОГЕМА РАЯ В ЛИРИКЕ В.НАБОКОВА

Поэзия В.Набокова изучена крайне мало, что особенно очевидно при сравнении с исследованностью его романного творчества.[1] Между тем она представляет самостоятельный интерес и может изучаться автономно, как лирическая система..

В поэтическом наследии Набокова правомерно выделить как особый этап раннюю лирику начала 20-х годов (до 1925 года). Во-первых, в это время написан основной корпус поэтических текстов; во-вторых, художник оформляет их в лирические книги, что указывает на собственно лирическое мироощущение, которое исчезает в стихах более позднего времени, возникающих параллельно с прозой. В данной статье мы будем опираться на ранние книги "Горний путь"(1923) и "Гроздь"(1923) и на стихи этих же лет, не включенные в прижизненные издания.

Ключевым образом поэтической системы Набокова выступает образ рая, который выносится в заглавия книг, циклов, стихов (Белый рай", В раю", Рай", И в белый рай пришедшие с земли" и т.д.). Образ рая может изучаться в разных аспектах. Во-первых, как топос, постоянный пространственный образ лирики Набокова; во-вторых, как тема, предмет рефлексии лирического героя; в-третьих, правомерно выделить "ангелическую" тему (циклы "Ангелы", "Об ангелах"); в-четвертых, проследить связь мифологемы рая с ведущими метафорами поэтического мира Набокова. В этой статье нас будут интересовать два последних аспекта.

В лирической модели мира рай – объективно существующее "там", противостоящее земной реальности. Безличные формы повествования отделяют его от сознания субъекта речи: "Рай – широ-

---

[1] Назовем основные работы: Толстая Н."Спутник яснокрылый" // Русская литература. 1992 . № 1; Александров В. Набоков и "серебряный век" русской культуры // Звезда. 1996. № 11. Давыдов С. "Пушкинские весы" В. Набокова // Искусство Ленинграда. 1991.№ 6; Левин Ю. Пространственность как инвариант поэтического мира В.Набокова / / Левин Ю. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. Сечкарев В. К тематике поэзии В.Набокова//Новый журнал. Кн.197. Нью – Йорк, 1996; Кац Б. "Exegi monumentum" Вл.Набокова: к прочтению стихотворения "Какое сделал я дурное дело"/ / Литературное обозрение. 1999. № 2; Фомин С. "Стихи, пронзившая стрела" //Вопросы литературы. 1998.№

кая, пустая / оснеженная страна: / призрак неба голубого, / тишь и белизна... Там над озером пушистым, / сладким холодом дыша, / светит леса молодого / белая душа".[1]

В мифологической традиции рай – место вечного блаженства, обещанного в будущей жизни - представлен тремя воплощениями: 1) рай как сад – Эдем, 2) рай как Город –Небесный Иерусалим, 3) рай как небеса.[2] В лирике поэта он предстает в двух вариантах: либо как сад, либо как небеса. Топос райского сада включает ряд устойчивых характеристик: наличие спелых плодов (яблоки, груши, вишни, сливы), лесов, тенистых аллей и живописного ручья: он населен экзотическими животными и птицами, среди которых выделяется "лилейно-белый павлин," а среди насекомых – бабочки. Живописно-цветовую картину дополняет радуга. Это место веселья и песен. Рай Набокова эстетизирован.

Другой вариант рая – зимний. Это сфера чистого космоса, где царят тишь и холод, пространственная пустота. Следует особо отметить мотив "белого рая"и вообще белого цвета , символа идеального и потустороннего.

Важной частью темы рая является "ангелическая" тема. Один из ранних циклов -"Ангелы"(1918). Ангелы в мифологических источниках – бесплотные, "бестелесные" существа, "вестники" иного мира.(3, 43) В цикле представлена ветхозаветная христианская традиция, в частности, учение византийского богослова ,Псевдо-Дионисия Ареопагия (У-У1 век н.э.). Девять пронумерованных текстов отражают иерархию "ангельских чинов": серафимы, херувимы, престолы, господства, силы, власти, начала, архангелы, ангел-хранитель. Так последовательно названы стихи цикла.

По жанру цикл – песнь во славу ангелов. Во вводном фрагменте "О лучезарных запою" обозначена их природа: связанность с Творцом, пламенность, ослепительность и вдохновенность. Ангелы изображены зрительно-осязаемо ("текут волнующихся крыл / цветные, выпуклые тени") и помещены в вечности и бесконечности космоса.(2,101)

Иерархия ангелов соответствует степени их приближенности к Богу, они отличаются разной ролью, отведенной им в мироздании.

[1] Набоков В. Стихотворения и поэмы. М., 1991. С.157.
[2] Мифологический словарь. М., 1991. С.462

В первом тексте "Серафимы" воссоздана история происхождения ангелов и человека. Первоначально сотворенные и наделенные "огнем божественным", ангелы частично остались на небесах, превратившись в звезды, другие – "упали в этот мир", сохранив "живые отблески небесной красоты" и дар песнопения. (2,102) В свернутом виде в этом стихотворении очерчены контуры поэтического мира самого Набокова, названы ключевые мотивы, указывающие на ангелическое, "серафимическое" происхождение лирического героя, любого поэта вообще. Это "хвала, предчувствие сияющего Бога./ и пламенной любви блаженная тревога, / и песнопенья жар, и юности мечты", что и составляет основное содержание лирики поэта: тема благодарения за дар жизни и воспевание красоты мира, тема любви и творчества, и наконец, тема памяти.(2,102)

Каждый текст в цикле имеет свою тему. Херувимы (второе стихотворение) владеют тайной мироздания и человеческой жизни и смерти, наблюдают в "Зерцале Тайн", как "жизней тонкие лучи из мира в мир перелетают".(2,102) Вселенная предстает в своей непостижимой целостности и сложной бесконечности, как некий расчисленный и продуманный замысел, "творенье" высшего сознания, отражения которого в виде "видений" наблюдают херувимы: "...плывут над безднами творенья, / плывут расчисленных миров / запечатленные виденья.").(2, 102)

Если серафимы, херувимы и престолы призваны славить "величие Творца" и "красоту созданья", то "ангельские чины" второй триады ("Господства," "Силы" и "Власти") воплощают принцип иерархической стройности мироздания. Космические законы необходимо справедливы ("Заботлива Божественная мощь"). Мир храним в целостности и в деталях: "оберегает Промыслитель волну морей и каждый листик рощ".(2,104) Стихотворение "Господства" по форме сонет с трехчастной композицией. План космического порядка (тезис) "хранит" земную жизнь, обеспечивая ее саморазвитие (антитезис); в свою очередь он соотнесен с внутренней жизнью человека, спасая его от саморазрушения гибельными страстями через ангелов (синтез).

Ангелические "Силы"(пятый текст) наделены способностью к чуду. В стихотворном рассказе ангела содержится парафраз пушкинского "Каменного гостя" о воскресшем муже, приходящем для кары. Но здесь умерший муж, обретающий плоть благодаря сверхъестественной силе ангела, данной Творцом, приходит не для совершения возмездия, а для успокоения и прощения неверной, бросив-

шей его когда-то жены, но теперь мучающейся в раскаянии. В сюжете утверждается идея силы во благо.

В художественной космологии Набокова ангелы выступают "духами" материи, управителями и распорядителями природных стихий ("Начала").

Один - всю твердь, как чашу, поднимает,
отхлынуть тот велит волнам морским,
один земле взывающей внимает,
тот - властвует над пламенем благим. (2.106)

Соответственно по строкам названы стихии воздуха, воды, земли и огня.

В первых трех текстах представлен план "небесного" существования и местом действия выступает исключительно рай, во второй триаде ангелы указуют оступившимся путь на небо. В последних трех стихотворениях ангелы выступают в их влиянии на земную жизнь и сопровождают основные события человеческой истории и частной жизни конкретного человека ("Архангелы", "Ангел-Хранитель"). В логике развития цикла безличные формы сменяются обобщенным "мы"(люди вообще), а в последних двух стихах появляется конкретно-индивидуальное "я". Лирический герой обращается к "неземному наставнику" с мольбой о помощи разобраться в "лжи мира", в "земном сумраке", "чуждой темноте". Архангел "направляет" к нему ангела-хранителя ("мой огорченный, кроткий друг"), знающего бездны "земного, телесного неверья".(2.108)

С точки зрения ритмико-интонационной организации, значима степень связанности и вариативности текстов: все стихи имеют единый размер –это ямб, но нет одинаковых по строфике и общему количеству строк.

Цикл "Ангелы" – один из самых объемных в творчестве Набокова, не склонного к циклизации, он включен в самый ранний сборник – "Горний путь". "Прописанность" "ангельских чинов", детальность воссоздания "конструкции" мира призваны засвидетельствовать наличие божественного космоса, что можно считать "фундаментом" поэтической картины мира Набокова. Аналогичное назначение исполняет в той же книге "Горний путь" цикл "Капли красок". Состоящий из семнадцати восьмистиший, он в общей своей логике воспроизводит универсум в его целостности и бесконечном многообразии. В следующей своей книге "Гроздь" поэт изберет другой структурный принцип (книга поделена на четыре части), который тоже очертит божественный космос.

Завершает "ангелическую" тему микроцикл "Об ангелах"(1924). В плане эволюции поэтической системы отметим ироническое изображение "небес", присутствие игрового начала во взаимодействии потустороннего и земного. Оба цикла об ангелах важны еще по одной причине. В них заявлены "райское" происхождение и тяготение лирического героя к "сверхчувственным" формам познания мира, его метафизическая устремленность. Сюжет одного из стихов микроцикла – встреча в лесу с ангелом, который виден только лирическому "я" и его собеседнику, или собеседнице. Есть основания предположить, что в набоковском мире все люди были когда-то ангелами, только многие не ощущают этого, забыв свое происхождение. Исключение представляют дети и поэты.

"Райский комплекс" является важной составляющей рефлексии лирического героя. Смысловым полем лирики Набокова выступает оппозиция "земного" и "райского", где последнее носит аксиологический характер и означает высшее, идеальное и безусловное. Например: "Ночь, ты разворачиваешь рай"(2,74); или: "Та жизнь была тиха, как ангела любовь"(2,99); а также: "новый день – росинка рая, а прошлый день – алмаз". (2,174) "Райская" благодать растворена в природе: "Как призрак я иду, и реет в тишине / такая тающая нега,- /Что словно спишь в раю и чувствуешь во сне / порханье ангельского снега."(2,316)

Душа лирического героя "томится", пребывая в "земном мраке", тоскует в "садах земных". В картине мира Набокова земная жизнь, в узком смысле - XX век, "кощунственный новый мир", который погружается "в стальные сны"; в широком смысле , онтологически, - "больница светлая бытия": "О, как ты рвешься в путь крылатый, /безумная душа моя, /из самой солнечной палаты / в больнице светлой бытия".(2,344). Больница в приведенном контексте – ущербность, неполнота реализации и несвобода. В этом смысле смерть – освобождение из неволи, где душа томится "в горячечной рубашке плоти, в тоске телесной тесноты": "Смерть громыхнет тугим засовом/ и в вечность выпустит тебя". (2,344)

При всем сказанном ни в коей мере не оспаривается значение телесного, бесценность его осознается именно на пороге рая, мотив "пира жизни" тоже присутствует в лирике, неповторимость земного и делает его равнозначным райскому. В поздних стихах усиливается идея ценности земного бытия, входит мотив трагической человеческой обреченности ("В раю",1927; "Око", 1939). Райская пустота, где "вензеля нет ни на чем", где стирается "граница между

вечностью и веществом", страшна и чужда лирическому герою. Возникает формула "обратной вечности": "бессмертно все, что невозвратно" ("Весна", 1925).

В поэтическом мире Набокова разворачивается миф о земном воплощении лирического героя. Многие стихи книг, в том числе завершающие их, содержат мотив прихода в рай как возвращения в Отчий дом, как завершения земного круга ("Здравствуй, смерть! И спутник крылатый", "И в Божий рай пришедшие с земли", "Выйдут ангелы навстречу", "Когда я по лестнице алмазной / поднимусь из жизни на райский порог" и т.д.) Указанный миф наиболее полно воплощен в структуре книги "Гроздь". В первой части, выделенной повторением общего названия книги, возникает образ вертограда (райского сада), полного спелых плодов. Он сохраняется как место действия для всей первой части. Гроздь, ключевой образ всей книги, выступает символом неуничтожимой полноты и совершенства бытия. Уже первый текст содержит кольцевую композицию, в его "сюжете" очерчен временной круг с утра до вечера: "Кто выйдет поутру? Кто спелый плод подметит?" и "Кто выйдет ввечеру? Кто плод поднимет спелый?"(2.177) Эта же кольцевая композиция, вводя семантику круга жизни, воспроизводится в структуре всей книги.

В первой части лирический герой осознает себя поэтом, что связано с мучительным "высвобождением крыльев", обретением чувства свободы и "формулированием" "райской поэтики" ("Придавлен душною дремотой", "Есть в одиночестве свобода", "Туман ночного сна"):

Так мелочь каждую — мы, дети и поэты,
Умеем в чудо превратить,
В обычном райские угадывать приметы
И что ни тронем, - расцветить ...(2.177)

Содержание второй и третьей части – "Ты" и "Ушедшее" – выражено мотивом странствий души в поисках счастья, стремлением обрести многогранную и полноценную жизнь, максимально "пресуществить" свою уникально-неповторимую судьбу, "знак нестираемый, исконный", который таит в себе лирический герой. (2,367) Основные темы этих разделов любовь и память детства. Любовь и творчество сопричастны в изображении поэта, и то, и другое наделено "райскими" приметами: крылатость, блеск, сочетание света и тени, песня.

В последней части "Движение" все три ее текста связаны образом

поезда, метафорой мчащейся жизни, и сопричастными ему мотивами ночи и дороги ("Я выехал давно", "Вот хлынула чудовищная ночь, и мчусь я, крошечный и пленный", "Дорога черная без цели и конца" и т.д.). Последнее стихотворение не содержит буквально ситуацию "прибытия" в рай, но сохраняет "райскую" направленность: поезд кажется мчащимся по огневым облакам, "взмывающим крылато". (2.212)

Содержание мифологемы рая уточняется при ее рассмотрении в ряду сопутствующих ей мотивов: весны и любви. Как выделена ночь среди времен суток, так же выделена весна среди времен года. Она воспринимается эмоционально и вызывает восторженное ликование, например, стихотворение "Я без слез не могу тебя видеть, весна" и др.

Весна соотносится с чудом Воскресения ("Пасха",1922). Бог умер, но ежегодное природное цветение означает, что он бессмертен, так как все "растет и зовет", пребывая в мире и расширяясь, обещая всеобщее воскрешение, то есть, "грядет весна Господня". (2.184) Многочисленные "весенние" мотивы в лирике Набокова включают семантику "вечной весны", "обетованной весны". Такое понимание в русле общей традиции серебряного века.

Сразу уточним, что использование христианских мотивов в ряде стихов (не только в "Пасхе", но и в других – "И видел я: стемнели неба своды", "Мать", "На Голгофе", "Садом шел Христос с учениками") не свидетельствует о православной ориентации поэта, это скорее обращение к культурно-историческим знакам, и в каждом случае оно имеет разную мотивацию. Текст "Пасха", открывающий раздел "Ушедшее", имеет биографические истоки (смерть отца), связан с детством поэта и с Россией (в эту же часть включено "Рождество"). Стихотворение "Садом шел Христос с учениками" содержит отсылку к Достоевскому (посвящен его памяти) и отражает, с одной стороны, христианское сознание и ключевые идеи русского художника XIX века, а с другой, - эстетические принципы самого Набокова. Сюжет стихотворения строится на восприятии реальности разными сознаниями: апостолы видят в трупе умершего пса "наготу смерти", а Христос, в отличие от них замечает, что "зубы у него – как жемчуга".(2.180)

Рай неизменно связывается с весной и обновлением. Любое пробуждение – "весеннее": "Смерть – это утренний луч, пробужденье весеннее", "новый день – росинка рая". Человеческая жизнь меряется веснами, вся она оказывается включенной в эти временные

границы "от весны и до весны": от весны жизни, юности, до смерти –"весеннего пробуждения" ("Мерцательные тикают пружинки").

А жизнь летит, горит и гаснет счастье,
И от весны недолго до весны. (2, 132)

Весна – особое время года, в это время теснее связь с прошлым, "расширяются" границы земного мира вовне, усиливается взволнованность души, ее сновидения. В русле сказанного становятся понятными весенние метафоры в стихах о России. Выходя за границы книги "Гроздь", отметим, что Россия для Набокова –сфера "ушедшего", она буквально "умершая" ("Панихида"), и каждая весна – обещание ее воскресения, приближение к нему. В стихотворении "Родине"(1923) каждая строфа начинается с мотива "чужой весны", обостряющихся воспоминаний: "Воркующею теплотой шестая – чужая- наливается весна (1строфа): "Как тень твоя, чужой апрель мне сладок"(2 строфа): и последняя связана с воскресением - "Твой будет взлет неизъяснимо ярок". (2.337) Это будет встреча с поэтом, понимание и принятие его.

В лирике Набокова ощутима связь с платоновско-соловьевским учением о действительности как отражении мира идей. Земная жизнь – греза(сон) Творца. Метафора "сна во сне" распространяется на "весенние" стихи. Из стихотворения "Весна"(1922):

Ты снишься миру снова, снова,-
весна!-я душу распахнул
в потоках воздуха ночного
я слушал, слушал горний гул
И будут утром отраженья:
и световая пестрота,
и звон, и тени, и движенье,
и ты, о, звучная
мечта! (2.311

"Сновиденье", "отраженья" и "звучная мечта", то есть творческие сны поэта, усиливающиеся весной, связаны с законом "космической синхронизации".[1]

Свои стихи Набоков называет "весенними стихами": "И только

---

[1] Понятие "космическая синхронизация" введено Набоковым для объяснения природы творчества: это улавливание трансцендентного в процессе интуитивных прозрений, заглядывание за свои пределы в минуты вдохновений ("эпифаний").-В. Александров Набоков и потусторонность. - С.-П.,1999,с.42-43.

внуки наших внуков. / мой стих весенний полюбя. / сквозь тень и свет воздушных звуков/ увидят – белую – тебя "("Пускай все горестней и глуше"). (2.195) "Весенние" метафоры неразрывно связаны с женским образом и в стихотворении "Весна". Все это делает необходимым обращение к поэтике женского образа.

Женский образ присутствует в поэзии Набокова в двух вариантах: во-первых, как идеальное начало, воплощение внеземной красоты; во-вторых, как Лилит, злой дух женского пола (стихотворение "Лилит"). В обоих случаях женский образ связан со сновидением.

В поэтическом мире Набокова прочитывается миф о любви как источнике развития мира и преображения человека. В стихотворении "О любовь, ты светла и крылата" лирический герой, который "на первой странице творенья только маленькой был запятой", "живчиком черным", полюбил прекрасную водяную лилию. Белая лилия – "отраженье" внеземной красоты. Этот образ, наследуемый символистами, восходит к поэтическому миру В.Соловьева и связан с софийной темой (пьеса "Белая Лилия, или Сон в ночь на Покрова", а также многие стихи поэта). В набоковском тексте "головастик-поэт", первопредок лирического "я" и любого человека, играя и ныряя, улавливал ее отраженья, едва доходящие до темного дна, и тем самым "поднимался по лестнице лет": "В том пруду изумрудно- узорном . / где змеились лучи в темноте / где кружился я живчиком черным, - / ты сияла на плоском листе".|| "О, любовь, Я за тайной твоею возвращаюсь по лестнице лет.../ В добрый час водяную лилею полюбил головастик-поэт."(2.193)

В лирике поэта даны многообразные воплощения женской красоты: Царевна ("Глаза"), Прекрасная Лотарингка ("Железная святая", буквально в переводе "Прекрасная Дама Лотарингии", то есть Жанна д'Арк), Изольда (микроцикл "Тристан"), Русалка, Фея ("Феина дочь утонула в роснике"), "Безжалостная Прекрасная Дама"("Из Джона Китса"). Все они изображены в своем запредельном совершенстве.

Идеальное начало сохраняется и по отношению к женскому образу в его современном варианте. "Она" и "ты" в книге "Гроздь" - музыкально-воздушная, или световая стихия, продлена в метафизическое пространство, или существует в воображении – выходит из рамки портрета: "О светлый голос, чуть печальный"; "Ее душа – как свет необычайный, как белый блеск за дивными дверьми".(2.190) В книге "Горний путь" она "пена прозрачная на море,

тень от мимозы на мраморе", "эхо души", "на небе облачко нежное", она всегда "Дальняя" ("Найду ли? Не знаю, о Дальняя".(2.53) Поэтика женского образа свидетельствует о продолжении Набоковым символистской традиции, и прежде всего, блоковской: "Ты все глядишь из тучи темно-синей, /а я сквозь сон молю о лепестке". Она мечта, иллюзия, сон:

Ты сон навеваешь таинственный,
взволнован я ночью туманною,
живу я мечтой несказанною,
дышу я любовью единственной.
И счастье мне грезится дальнее,
и снится мне встреча блаженная,
и песня звенит вдохновенная,
свиваясь в кольцо обручальное. (2,53)

Если символистов волновала проблема воплощенности женского начала в земной реальности или невозможности последнего, то для Набокова главной становится проблема воплощения женского начала художником ("Мне твоего не выразить подобья"). Ее неуловимость принципиальна. Лирический герой, скульптор, "ваяет" ее, соединяя грезы, "видения" о ней и ее обыденность, раскрывающуюся при встречах, что дает возможность уловить "сущности... тончайшие черты". Процесс ее "постижения" от "дымки чуждости" к полноте, когда раскрывается "живое выраженье и все тени", необыкновенно длителен, его завершение относится в необозримое будущее: "Далече до конца./ но будет, будет час, когда я, торжествуя, / нас разделявшую откину кисею, / сверкнет твоя душа, и Счастьем назову я / работу лучшую, чистейшую мою"(2.184) Из приведенной цитаты следует, что процесс ее воплощения есть одновременно процесс самопознания и самосозидания. Он творит и ее, и себя, стихотворение называется "Когда, туманные, мы свиделись впервые". Завершение работы связывается с моментом их целостности, единства, некоей совмещенности, по сути - самоидентификации, на что указывает образ разделявшей их кисеи.

В лирике поэта важен мотив поиска предначертанной свыше единственной возлюбленной. Душа лирического героя тяготеет к объединению со своей половиной, от которой была отделена при воплощении, только так возможно восстановление целостного человека. Мечта о ней - воспоминание-сновидение об их изначальной предназначенности ("Через века"):

В каком раю впервые прозвучали
истоки сновиденья моего?
Где жили мы, где встретились вначале,
Мое кочующее божество? (2.328)

Каждая строфа текста запечатлевает их "невстречу" при очередном историческом воплощении: при Августе в Риме, в средневековье под звуки рыцарских мечей, во времена калиостровой науки, в Термидоре (Франция . У111 век), в пушкинскую эпоху и, наконец, в XX веке – "вставали за разлуками разлуки". Причины их "разминовения" разные: в ее неуловимости, в ее подмене другими, в их разном местонахождении ("И снова в Термидоре одурелом, / пока в тюрьме душа тобой цвела, / а дверь мою тюремщик метил мелом. / ты в Кобленце так весело жила...") Но во всех вариантах лирический герой "обречен извечной муке" от ее "неуловимой красоты".

Их соединение оказывается возможным в весеннем сне, как их природное преображение. В уже цитированном тексте "Весна" весенне-райские мотивы раскрываются в связи с женской темой:

Я встал, крылатый и высокий,
И ты, воздушная, со мной...
Весны божественные соки
О солнце бредят под землей!
И в день видений, в вихре синем,
Когда блеснут все купола,-
Мы, обнаженные, раскинем
Четыре огненных крыла! (2.313)

Полнота каждого из героев раскрывается при воссоединении с другой половиной, и вместе они образуют единого "целостного" человека "ангелической" природы. Ангел у Набокова – "крылатый человечек".

Исследователи В.Набокова отмечают метафизическую трактовку сна, как прорыва к более глубокой реальности.[1] Мотивы весны и любви тоже в его лирике имеют метафизическую природу. Обратимся к тексту "Пускай все горестней и глуше". Лирический герой и "она" здесь наделены "весенним чувством" и этим противопоставлены современному XX веку. Они становятся создателями "своего

[1] Арьев А. "И сны, и явь" (О смысле литературно-философской позиции В.В.Набокова) // Звезда. 1999 № 4, с 206.

незримого мира", который уподоблен божественному[1], то есть эстетической реальности: "я в нем создал леса и реки, / ты звезды и цветы создашь".(2,195) И далее: "...мы будем жить в веках иных - / в прохладах моего напева, в долинах ландышей твоих". (2,195) Они, "продленные в совершенство", не только сохраняют свое "весеннее" сознание, образуя единое целое, но и способствуют изменению реальности , расширению "сверхприродных" возможностей "внуков", их осознанию своей причастности к "мирам иным", подлинному бытию для Набокова. Известны некоторые высказывания Веры Набоковой о том, что такое "потусторонность" у писателя: это "тайна, которую он носит в душе и выдать которую не должен и не может".[2] Многочисленные высказывания самого Набокова подтверждают это определение.

В русле "райской" тематики объясним, на наш взгляд, избранный Набоковым псевдоним - имя райской птицы Сирин. Тем самым им засвидетельствован смысл своего - в данном случае поэтического - творчества.

---

[1] В.Набокову близка идея художника как соперника Бога, а художественные творения он рассматривает как аналоги созданного Богом природного мира: "искусство божественно, ибо именно оно приближает человека к Богу, делая из него истинного полноправного творца". (Набоков В Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета,1996, с 185.)

[2] Набокова В. Предисловие к сборнику: Набоков В. "Стихи" (1979) // В.В. Набоков: Pro et contra. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 1997, с. 348-349.

Е.В. Антошина

РОМАН В.НАБОКОВА «ПОДЛИННАЯ ЖИЗНЬ СЕБАСТЬЯНА НАЙТА» КАК ТЕКСТ-ПРИСУТСТВИЕ

Роман «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» был написан в Париже, в 1938-39гг., незадолго до переезда Набоковых в США, где роман был издан в 1941 году «Подлинная жизнь...» открывает собой англоязычного Набокова, американский период его творчества. Традиционно роман рассматривается в контексте игровой поэтики модернистской прозы. Можно назвать несколько источников литературоведческих представлений об игре, все они представлены в рассуждениях автора вступительной статьи к роману, опубликованному в переводе С.Ильина[1], профессора А.Люксембурга. Этими источниками являются герменевтика, семиотика и постмодернистские концепции текста.

Семиотический и структуралистский контексты возникают в обращении автора А.Люксембурга к эссе Р.Барта «Удовольствие от текста». Барт воспринимает текст как «механизм удовольствия». Механистическое представление о тексте свойственно структуралистам, даже Ю.М.Лотман в своих поздних работах называет текст «трансформатором». Описание взаимодействия текста и читателя заставляет вспомнить одну из ранних работ Барта, где он рассматривает природу знака на материале рекламных изображений. Реклама навязчиво овладевает вниманием потребителя, который попадается в «ловушки» ее создателей. Но это возможно только потому, что потенциальный потребитель озабочен поиском источника удовольствия, «настроен» на него. Читатель - потребитель является «гурманом» и эрудитом. Прежде чем получить свое «удовольствие от текста», он желает, чтобы ему предоставили возможность проявить свою эрудицию, он хочет верить в то, что автор художественного произведения способен снизойти до игры с ним и эта игра якобы является единственной настоящей задачей автора.

Те исследователи, которые принимают данную точку зрения на текст, оказываются в двойственном положении. С одной стороны,

---

[1] Набоков В.В Подлинная жизнь Себастьяна Найта//Набоков В.В. Собрание сочиненнй в 5 т./Пер. с английского СПб.: "Симпозиум", 1997

их поддерживает традиция в лице В.Ходасевича, который в своей статье «О Сирине», посвященной раннему творчеству Набокова, писал о том, что поэтика набоковских текстов строится как «обнаружение жизни приема». С другой стороны, невозможно игнорировать мнение самого Набокова, который не мог испытывать ничего, кроме разочарования, по поводу присутствия в рядах его читателей «гурманов» и «эрудитов», другими словами - потребителей литературы. Эта проблема не была ему чужда, поскольку достаточно часто можно встретить иронические замечания по поводу такого типа читателей в его романах или лекциях.

Еще одним контекстом набоковедческой мысли является герменевтика, которая также содержит своеобразное представление об игре. Правда, то значение, которое придается игре в герменевтике, с трудом можно сопоставить с построениями структуралистов и даже семиологов, поскольку текст в герменевтике рассматривается как обладающий собственным бытием. В статье Люксембурга «герменевтический» аспект вводится через обращение к сочинениям итальянского писателя У.Эко. Представление о потенциальной многозначности и принципиальной невозможности однозначного прочтения произведений Набокова восходит к герменевтическому образу бесконечной игры интерпретаций. Поэтому Набоков воспринимается как художник, намеренно «затемняющий» смыслы текста, содержащего некие «сокровенные тайны», которые могут быть доступны только «посвященным». Здесь хотелось бы отметить, что, как и всякий пишущий, Набоков прежде всего хотел быть понятым современниками или потомками. Объяснить специфические особенности его поэтики в короткой статье достаточно сложно, но можно предположить, что то, что мы воспринимаем как «содержание» романов этого писателя, то есть те интертекстуальные сюжеты, которые можно обнаружить в его текстах, на самом деле является «языком», который диктуется эпохой и за рамки которого писателю сложно выйти.

«Трагедию» герменевтики, как бесконечной и бессмысленной игры толкований, которые множатся по мере обнаружения в тексте новых отсылок и контекстов, описал тот же У.Эко в романе «Маятник Фуко». Герменевтические штудии возникают в том случае, когда толкователи теряют «нить замысла» о тексте и начинают изобретать его самостоятельно. Как говорит один из героев Эко в финале романа: «Чтобы накладывать руки на буквы Книги, надо милосердие. У нас милосердия не было. Каждая книга соткана из

имени Бога, а мы анаграммировали все книги Истории, не молившись».[1] Можно заметить, что для Набокова категория замысла очень важна. Одной из постоянных тем его романов является обнаружение замысла о мире и герое, существование в откровении замысла. Герменевтика в каком-то смысле отрицает замысел вообще, возможно, потому, что одним из ее источников являются гностические учения. И несмотря на то, что существуют попытки рассматривать поэтику Набокова в контекстах гностических мифов, невозможно представить себе Набокова как последователя мироотрицающих концепций, древних или современных.

Постмодернистские теории текста также являются источником представлений о тексте для исследователей Набокова. К постмодернистской теории текста восходят предположения о пародийной природе его произведений, причем пародия понимается как аранжировка чужого текста. Тексты Набокова воспринимаются как «искусственные», то есть, видимо, состоящие из цитат. Постмодернистское представление об «элементах игровой техники» распространяется на такие черты поэтики Набокова, как «зеркала и отражения» и «узоры», то есть повторяющиеся детали, события.

Подобное представление о пародии как аранжировке или игре формами можно найти в романе Т.Манна «Доктор Фаустус». Адриан Леверкюн в беседе с чертом говорит о пародии как о возможности творчества: «Можно поднять игру на высшую ступень, играя с формами, о которых известно, что из них ушла жизнь». На что черт отвечает: «Знаю, знаю. Пародия. Она могла бы быть веселой, когда бы не была так печальна в своем аристократическом нигилизме».[2] Черт искушает Леверкюна возможностью создавать оригинальные произведения, но за это он должен лишиться вечной жизни. Сюжет романа Т.Манна можно рассматривать как знаковую ситуацию для искусства 20 в. «Продажа души» является символом того чувства вины, которую испытывает создатель текста-присутствия. Он воспринимает открывшуюся ему свободу как наваждение. То, что на самом деле является возможностью вхождения в откровение творчества и экзистенциальной встречи с Богом, истина о котором

---

[1] Эко У. Маятник Фуко/Пер. с итальянского и послесловие Е.А. Костюкович. - СПб: "Симпозиум", 1999, с. 668.

[2] Манн Т. Доктор Фаустус: Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом/Пер. с немецуого С.Апта и Натали Ман. - Ташкент: "Узбекистан", 1986, с. 257.

открывается личности, воспринимается как служение сатане. Произведения Леверкюна, созданные после «договора с чертом», несут печать «люциферовской сардоники», за что героя упрекают в «виртуозной антихудожественности» и бездушии. И только друг и биограф Леверкюна , Цейтблом, слышит в его музыке «мольбу о душе»: «...бесчеловечно поступает, по-моему, тот, кто такую тоску по душе - тоску русалочки! - называет бездушием» (С.399).

«Фаустовская» тема присутствует в романах таких русских писателей, как М.Булгаков и Б.Пастернак. В отличие от Булгакова, Пастернак принимает новую возможность творчества в его «богочеловеческом варианте, и в его романе это приятие звучит в теме воскресения. В романе Булгакова «Мастер и Маргарита» герой, не верящий в воскресение Христа , пишет роман о Пилат. Этот персонаж Священной истории символизирует зависимость человека от исторических обстоятельств, детерминированность человеческих поступков. Такое сознание обусловливает страх, когда истина предстает как экзистенциальный выбор между верой и знанием. Пилат обречен и «вечности» сожалений и вечному диалогу об истине

«Аранжировки» Набокова носят характер «аристократического нигилизма», они часто прочитны и сами по себе являются знаком «пограничной ситуации», когда художник выбирает между собственным поиском и существованием и имеющимися культурными формами, которыми он может играть, но в которых не может жить. Можно сказать, что «искусственность» текстов Набокова скорее всего является мнимой, потому что по своей природе это не тексты - механизмы и не тексты -аранжировки, и даже не герметичные тексты, правда, некоторые свойства этих типов текстов Набоков «усваивает» как язык современной прозы.

Если рассматривать роман Набокова («Подлинная жизнь...») в ряду романов Манна, Пастернака и Булгакова (все они написаны приблизительно в одно время), то можно попытаться определить их своеобразие и новизну понятием «текст - присутствие». Каждый из упомянутых текстов представляет собой жизнеописание или «житие» в его богочеловеческом варианте. Эта черта объединяет четыре текста разных авторов, несмотря на формальное разнообразие стилей. Все романы можно считать экспериментаторскими по отношению к классическому канону жанра.

Роман Набокова строится таким образом, что жизнеописание героя в итоге существует в четырех вариантах, то есть в четырех параллельных сюжетах, но подлинным является только один из

них. Варианты жизнеописаний складываются из прочтения романов Найта, из воспоминаний его брата и биографа, из его же экзистенциального опыта соприсутствия, и еще один вариант - это книга секретаря Себастьяна, Гудмена, которая называется «Трагедия Себастьяна Найта».

Книга Гудмена, с точки зрения «основного» биографа, является самым недостоверным источником представлений о жизни Найта: «Летейская библиотека при всей неисчислимости ее томов останется, конечно, прискорбно неполной без стараний м-ра Гудмена» (С.74). Трагедия Найта, по мнению Гудмена, состоит в том, что он является человеком своего времени, его «продуктом» и «жертвой». Гудмен создает карикатурный образ писателя-«модерниста», болезненно отстраненного от современности и чуждого ей. Это жизнеописание содержит концепцию характера, сплошь детерминированного обстоятельствами исторического времени. Другого мнения придерживается «ос-новной» биограф: «Есть ли что-нибудь действительное или возможное в противопоставлении хрупкого, нетерпеливого Себастьяна порочному, усталому миру? Ничего» (С.77). Книги Себастьяна свидетельствуют о другом восприятии реальности. Историческое время для него практически не существует: «Время, пространство для него были мерками одной и той же вечности»(С.78). В одном из своих романов Найт описывает свое состояние слитности с миром, возникающее во время прогулки по Лондону. У него возникает ощущение, что мир вынашивает в «теплой полости» его сокровенное «я», как младенца. Можно заметить, что тема своеобразной беременности, вынашивания души или сокровенного «я» вообще близка Набокову, и эти образы повторяются достаточно часто, например, Гумберт «вынашивает» душу Лолиты, Годунов-Чердынцев - душу своего отца. Как и многие другие процессы, протекающие в человеческом сознании, этот, что типично для Набокова, оказывается подобием природного процесса «вынашивания» сокровенного «я». Образ младенца, находящегося в «теплой полости», является символом бессознательного слияния с миром.

Природа у Набокова одухотворена, это особенно явно видно в романе «Дар», где природный мир предстает как некий текст, реализующий замысел, даже если он неочевиден. Еще одним доказательством одухотворенности природы является наличие в ней активного творческого принципа, который присутствует и в человеке, обеспечивая реализацию «стремления к бытию», которое со-

держится и в человеке, и в природном мире только в потенциальном виде. Отношения мира и человека лежат за границами исторического времени и даже как бы вне логики. У Найта есть роман, посвященный исследованию «этиологической тайны случайных событий», которые составляют узор судьбы. Однако «заветной» темой Себастьяна, к которой он приходит в последнем романе, является тема смерти, тайны смерти, в момент которой «замысловатый рисунок человеческой жизни оборачивается монограммой»(С.170), то есть сознание умирающего «получает доступ» к собственной тайне, своему сокровенному «я», что позволяет ему не только понимать скрытую «логику» судьбы, но понимать ее из вновь открывшегося контекста бессознательного единства с миром. Потустороннее и бессознательное в романах самого Набокова являются «сообщающимися сосудами» и составляют основу человеческой экзистенции.

Для брата и биографа Найта составление жизнеописания является одновременно и актом самопознания, не случайно в конце романа он говорит, что «...маска Себастьяна пристала к лицу, сходства уже не смыть. Я - Себастьян, или Себастьян - это я, или, может быть, оба мы кто-то третий, кого ни один из нас не знает» (С.191). Этот странный вывод на самом деле является вполне обоснованным для Набокова. Смысл погружения в сокровенное «я» другого человека состоит в том, что человек открывает для себя возможность сопереживания судьбе другого, даже существует некоторая опасность перевоплощения, и в этом сопереживании содержится возможность «подлинной жизни», которая и является переживанием откровения замысла и соприсутствия, «Третьим», которого упоминает герой Набокова, может быть, например, автор романа, а также лазеечный адресат Бахтина, тот «держатель замысла», при наличии которого возможно понимание или, как говорит М.Мамардашвили в «Лекциях о Прусте», «непрерывно повторяемое участие божественного созерцания», которое поддерживает пульсирующий и становящийся мир.

Можно предположить, что подлинная жизнь Себастьяна осуществляется в какой- то степени в усилии «участного внимания» его брата, который пытается жить в «ритме дыхания» своего героя. Пытаясь узнать «тайну» умирающего Себастьяна, некоторую всеобъясняющую истину о его жизни, он сидит в больничной палате, где за ширмой лежит его брат: «Нежное дыхание говорило мне о Себастьяне больше всего, что я знал когда-либо прежде» (С.189).

Здесь хотелось бы обратить внимание на слова «нежное дыхание» и само понятие нежности у Набокова. Брат Себастьяна относится к нему с нежностью и любовью, о чем не раз упоминается в романе. Нежность и любовь вообще являются тем «минимумом», при наличии которого вообще возможно понимание. Тема нежности у Набокова часто связана с образами детей, а дети для него - это существа, пребывающие в состоянии беззащитного и хрупкого доверия к жизни. Нежность определенным образом связана со способностью к пониманию и существованию. Мир открывается тому, кто способен воспринимать его «нежность», то есть его изначально гармоничное бессознательное существование, обращенное к наблюдателю и нуждающемуся в нем, подобно душе, которая обретает свое существование в духе.

Истина (или откровение) о другом в романе Набокова осуществляется в момент сопереживания и вне его не существует. Сидя перед ширмой и слушая дыхание брата , герой переживает это откровение, и оно подлинно, несмотря на то, что вследствие ошибки медсестры его привели не туда, куда было нужно, и, как выяснилось, Себастьян уже мертв. В этой финальной сцене романа находит разрешение тема «ложных ходов», которыми соблазняется биограф и сам Себастьян. Например, посещая город, в котором умерла его мать, он находит отель, где она жила, сидит в саду и «вживается» в образ своей матери, пытаясь вернуться к ней во времени: «Понемногу я довел себя до такого состояния, что на миг розовое и зеленое замерцало и поплыло, как бы видимое сквозь пелену тумана. Моя мать, смутная, тонкая фигура в огромной шляпе, медленно всходила по ступенькам, которые, казалось, таяли в воде (С.39).Позже он случайно узнает о том, что город, в котором он был, не имеет отношения к его матери, но просто носит такое же название. К «ложным контекстам», из которых невозможно что-то узнать о подлинной жизни Найта, относятся фотографии, воспоминания самого биографа о детстве, которое он провел в одном доме со своим героем. Этот контекст является ложным потому, что в то время Себастьян был очень далек от брата и не впускал его в свою жизнь. Биограф сжигает письма Себастьяна, не пытаясь узнать что-либо из них, поскольку это тоже «ложный контекст», жизнь Себастьяна, как он переживал ее «изнутри», в этих письмах обращена не к нему непосредственно, и тайна этих писем является тайной отношений Себастьяна и любимой им женщины.

Себастьяна, умершего в реальной жизни, в сущности «нет» ниг-

де. Истина о его жизни отчасти запечатлена в его книгах, но истина текста доступна только толкователю, а не автору. Подобно сюжету последнего романа Найта, истина текста открывается толкователю в момент экзистенциального озарения, когда, говоря словами Ясперса «При посредстве понимающей психологии экзистенциальное озарение вступает в соприкосновение с тем, что превыше всякого понимания, с той исконной реальностью, которая кроется в возможности бытия самости и проявляет себя через процессы памяти, внимания и обнаружения потаенного».[1] Такой «способ толкования» аналогичен опыту соприсутствия, который, в конечном счете, оказывается единственным достоверным способом получить представление о «подлинной жизни» другого.

Таким образом, рассматривая роман Набокова как текст-присутствие, можно сказать о том, что глубинной его задачей является вовсе не игра (как ее понимают структуралисты или представители герменевтических учений о тексте), а обнаружение тех способов, какими может осуществлять себя присутствие. В этом смысле художественный текст является прообразом «подлинного существования», в нем «сущее вступает в несокрытость своего бытия».[2]

---

[1] Ясперс К. Общая психопатология. - М.: "Практика", 1997.

[2] Хайдеггер М. Исток художественного творения//Зарубежная эстетика и теория литературы IX - XX вв. Трактаты, статьи, эссе. - М., 1087.

А.С.Сваровская

ПРИРОДА ТИРАНИИ В ПРОЗЕ В.НАБОКОВА

Представление о Набокове-художнике, отрешенном от каких бы то ни было исторических, социальных, политических реалий времени, спровоцировано высказываниями самого писателя, понимавшего творчество как замкнутую эстетическую систему. В современном набоковедении утвердила себя устойчивая методологическая тенденция освоения богатейшего культурно-философского пласта набоковского наследия, дешифровка формальных приемов, отыскания безграничных интертекстуальных связей (работы В. Александрова, С.Давыдова, И. Паперно, М.Лотмана и других). Исходной посылкой почти всех работ оправданно становится признание двоемирной картины бытия у Набокова, когда один из двух миров обнаруживает свою неподлинность, мнимость, оформленную подчеркнуто театральными приметами, а другой, усилиями духа героя - протагониста обретает статус подлинного."Метасюжет"русской прозы Набокова традиционно прочитывается как столкновение героя с этим неподлинным миром оборотней, пошляков, посредственностей, завершающееся внутренним преодолением зла. Победа предсказуема уже потому, что носители зла, участники "дурного спектакля", капитулируют в случае отказа главного героя... поверить в его существование"[1]. Таким образом, достаточно "выйти из зала", чтобы одолеть бутафорское зло.

Биографы Набокова убедительно разрушили стереотип восприятия Набокова как бесстрастного и стороннего наблюдателя, устало взирающего с высоты своего дара на социально-исторические драмы, не удостаивая вниманием тревожные приметы укрепляющих свои позиции тоталитарных режимов. Б.Бойд предполагает, что Набоков "вряд ли мог остаться безразличным к катаклизмам современной истории, так изломавшим ему жизнь"[2]. Этот же биограф отмечает и страстность человеческой натуры Набокова, "почти беспощадную напряженность и концентрацию... чувств к дру-

---

[1] Бабич Д. Каждый может выйти из зала. Театрализация зла в произведениях Набокова // Вопросы литературы, 1999, №5, с.143.

[2] Бойд Б. Владимир Набоков: вступление в биографию //Литературное обозрение, 1999, № 2, с.12.

гим людям"[1]. Не исключено, что начальная глава рассказа "Истребление тиранов", где задана предельная концентрация ненависти рассказчика к властителю, может быть объяснена и личным счетом автора к власти и её фигурам.

"Человеческое", психологическое содержание прозы Набокова настойчиво изгоняется исследователями, как будто они более всего боятся быть уличенными в том, что попали в ловушку, расставленную автором, и не проникли в метафизический смысл того или иного текста. Повторимся: сам писатель в многочисленных предисловиях к своим романам настаивал на очень косвенной связи событийного ряда и авторского потаенного замысла, подчеркивал иллюзорный характер сюжетной реальности, за которой скрывается подлинная жизнь идей. Так, попытка интерпретировать роман "Приглашение на казнь" как аллегорию современного социального тоталитаризма Набоков оценивал так же аллегорически, как "скрипку в пустоте". Если данный роман действительно невозможно без обеднения авторской мысли свести к антиутопическим коллизиям "личность и государство", то рассказы "Облако, озеро, башня", "Истребление тиранов", роман "Под знаком незаконнорожденных" позволяют вычленить в качестве самостоятельного тот план содержания, что впрямую обращен к феномену тирании. Не оставляет сомнений набоковская проницательность относительно тех или иных национально-географических и конкретно-исторических вариантов тирании и механизма воздействия на тело и дух человека подобного государственного устройства. Обращение к названным произведениям позволяет прояснить набоковское понимание универсальных законов возникновения, функционирования и самосохранения деспотической системы.

Выбор двух рассказов 1937 и 1938 годов и романа, появившегося десятью годами позже и уже в пространстве англоязычной прозы Набокова, продиктован очевидной общностью исходной коллизии противостояния двух систем: мира пошлости в ее агрессивности и идеологической оформленности и индивидуального мира человека, внутренне одаренного, но беззащитного перед физическим и духовным уничтожением. Извлечение рассказов из целостного контекста сборника "Весна в Фиальте" не совсем правомерно, однако авторские знаки, связывающие поверх жанровых и хро-

[1] Бойд Б. Владимир Набоков: вступление в биографию // Литературное обозрение. 1999. № 2. с 13.

нологических барьеров именно эти произведения, в какой-то мере оправдывают подобную некорректность. Под авторскими знаками видится прежде всего один и тот же тип связи автора-демиурга и сотворенного на муки героя, освобождаемого от этих мук в финале. Последняя фраза в рассказе "Облако, озеро, башня": "Я отпустил его, разумеется"[1]. В романе "Под знаком незаконнорожденных" творящая воля автора дарует жертве избавление: "Я ощутил укол сострадания к Адаму и соскользнул к нему по косому лучу бледного света, вызвав мгновенное сумасшествие, но, по крайности, избавив беднягу от бессысленной муки его логической участи"[2]. В рассказе "Истребление тиранов", где сознание героя-рассказчика можно предельно сблизить с авторским,средством самоосвобождения становится смех, ирония.Следует оговорить,может быть, искусственное отсечение данного рассказа от романа "Приглашение на казнь"; еще Г.Адамович указывал на то, что рассказ "Истребление тиранов" можно было бы считать вставной главой в "Приглашении на казнь". Прямое указание на непосредственную связь - реплика героя рассказа": "Да ведь это какое-то приглашение на казнь" (с.426). Но, думается, рассказ потому и "отпочковался" от романа, что в нем актуализировалась названная своим именем ("тирания") стройная система подавления индивидуума и общества в целом, а также тип верховного правителя. Рассказ "Истребление тиранов" более тяготеет как раз к роману "Под знаком незаконнорожденных": в обоих произведениях варьируется один и тот же тип диктатора. Укажем пока только на деталь, возникшую в рассказе и ставшую в романе сквозной метафорой власти. В "Истреблении тиранов" ничтожность будущего правителя намечена, помимо более функциональных примет, его паническим страхом:"... один из юношей позабавнее положил ему жабу в карман, и он, не смея залезть туда пальцами, стал сдирать отяжелевший пиджак..."(с.320). Далее в рассказе эпизод никак не сказывается на характерологии тирана, не сообщает образу каких-то дополнительных смыслов. Кажется, ситуация с жабой была необходима только для того, чтобы в романе "Под знаком незаконнорожденных" сделать "жабью" семантику

---

[1] Набоков В.В. Собр. соч. В 4 т. Т.4 с.427. В дальнейшем ссылки на это издание будут даваться с указанием страницы.

[2] Набоков В.В. Собр. соч. американского периода в 5 т. - Спб.,1997, с.392. В дальнейшем текст романа цитируется по данному изданию с указанием страницы.

основой создания телесного (и не только) облика Падука. Ассоциативное пространство слова "жаба" включает в себя и лингвистические варианты перевода, и культурные отсылки, прежде всего к шекспировскому "Гамлету", и просто звуковое сходство, но в результате неизменно сводится к понятию зла, смерти, паутины ("Падук-паук") демагогии, лжи и насилия.

Рассказ "Облако, озеро, башня" - психо-социологический этюд об истоках деспотизма, коренящихся в законах массового сознания. Избрана ситуация карнавала, увеселения, праздника, то есть стихийно-динамической реализации народной души. Сокращенное до "увеселоездки" путешествие группы экскурсантов оборачивается псевдокарнавалом, ритуализированным насилием. Обилие движения и внешних впечатлений сочетается с регламентацией эмоций, их направленностью в строго определенное русло. Нетрудно спроецировать сюжет рассказа на любое массовое действо (митинг, демонстрация, организованная экскурсия) в любом деспотическом социуме: явственнее всего проступают типологически родственные черты сталинского и гитлеровского вариантов тирании, способы манипулирования массовым и индивидуальным сознанием. Гротескный облик группы туристов складывается из дублеров: "Обеих девиц звали Гретами.... Шрам, Шульц и другой Шульц, почтовый чиновник и его жена, все они сливались постепенно,срастаясь, образуя одно сборное, мягкое, многорукое существо, от которого некуда было деваться. Оно налезало на него со всех сторон" (с.423). Общество экскурсантов описано в терминах стаи, подчиненной "вожаку", "предводителю", чья функция - с помощью остальных растворить в нерасчлененной массе еще одного индивидуума. Утверждение воли большинства оформляется эстетически, что отвечает одной из основных тенденций государственной власти - тотальной эстетизации политики и идеологии. "Массы ,сплоченные в единый организм, ведомые "вождем", шествия по площадям-сценам, оформленным по единому начертанному плану, символы власти, речи, световые эффекты, соответствующая музыка - все это соединяется в единое эстетическое целое, созданное властью и апеллирующее ко всем человеческим чувствам"[1]. Постановочные эффекты путешествия представления должны имитировать единодушие участников. "Листки со стихами от общества" - временный гимн, катализирующий хоровой инстинкт единения:

---

[1] Гюнтер Х. Железная гармония (государство как тотальное произведение искусства) // Вопросы литературы, 1992, № 1, с.29.

Распростись с пустой тревогой,
палку толстую возьми
и шагай большой дорогой
вместе с добрыми людьми...

Трижды в трех строфах повторенное "вместе с добрыми людьми" уже содержит изнаночную семантику доброты; предводитель оценил неучастие героя в общем "реве" голосов как скрытую угрозу и ,"подозрительно шурясь,..потребовал,чтобы он пропел соло" (с.423). С этого начинается опека: "Его заставили играть в скат, тормошили, распрашивали,...- словом, все занимались им, сперва добродушно, потом с угрозой..." (с.423). "Толстая палка" гимна обернется альпенштоком, орудием укрощения "детей", как называет предводитель участников экскурсии. "Патернализм" вожака в финале звучит как узурпация им права на жизнь предоставленных в его ведение людей: "Я отвечаю за каждого из вас и каждого из вас доставлю назад живым или мертвым"(426). Василия Ивановича предпочли доставить фабульно живым, но необратимо уничтоженным: "...говорил, что... сил больше нет быть человеком" (427). Тютчевский стих, ставший каламбуром ("Мы слизь..."), подтвердил опасения героя и несбыточность его надежд обрести в совершенном сочетании "облако - озеро - башня "утраченное счастье.

"Приглашение на казнь" в рассказе - исполненная роль массовика-затейника ("вожака", "предводителя") при живой помощи остальных участников экскурсии. "Жесткие требования конформности групповым нормам, подчинения групповым лидерам"[1] предполагают наказание выпавших из ритуала. Зловещие игры, в которые втянут герой, неизменно заканчиваются его поражением ("его признали проигравшим и заставили съесть окурок" (424). Итогом коллективного насилия становятся пытки и распятие: "Как только сели в вагоны и поезд двинулся, его начали избивать - били долго и довольно изощренно. Придумали, между прочим, буравить ему штопором ладонь, потом ступню"(426).Очевиден соблазн сакрализации главного героя: с "ним поступают почти так же, как с Христом"[2]. Думается, более соответствует логике поведения груп-

---

[1] Захаров А.В. Массовые праздники в системе тоталитаризма. // Тоталитаризм как исторический феномен. - М.,1989, с.196.

[2] Карпович И.Е. Сборник рассказов В.В.Набокова "Весна в Фиальте": поэтика целого и интертекстуальные связи Дисс. на соиск. уч. степени канд. филол.наук.- Барнаул, 2000, с.72.

пы - "стаи" ритуальное убийство, методично завершаемое "железными каблуками" мужчик и женскими "щипками да пощечинам" (426). Таким образом, в рассказе находят свое выражение авторские представления о способах насилия, подавления а индивидуального человека, а также о тесной связи диктатора и массовидного человека, основы и продукта всякой диктатуры. Одноприродность сознания повествователя и героя,но при этом объективация героя позволяют увидеть в рассказе набоковскую версию собственной судьбы, недопустимую для него ни при каких обстоятельствах в силу его сопротивляемости, но вполне ожидаемую для иного, наделенного даром красоты и жизни человека, бессильного перед машиной государственного насилия.

В центре рассказа "Истребление тиранов" - законченный образ универсального диктатора, воспринимаемый созданием героя-повествователя. Не приходится спорить с утверждениями набоковедов о наличии "идеологической злобы дня" в рассказе, о том, что Набоков "разоблачал не только конкретного властителя, но и всю совокупность институтов, задуманных далекими предшественниками"[1]. "Беллетристический камуфляж" (А.Мулярчик) еще разительнее выдает главного прототипа героя-тирана и составляющие тоталитарной идеологии (образ врага, всеохватные репрессии, продуманная система поощрений граждан). "Социологические банальности" рассказа свидетельствуют, по мысли А.Мулярчика, только о"всегдашней гражданской ангажированности Набокова, о его неизменной, хотя и не явной, заряженности на проблемы актуального политического звучания" и важны для понимания его "общественного лица"[2]. Плакатная карикатурность фигуры тирана, его историческая, национальная и биографическая узнаваемость (непроясненность отца, боязнь открытых пространств, речевые и поведенческие стереотипы)становится аргументом в системе набоковской художественной антропологии. Мучительное погружение героя в прошлое властителя не только пародирует официальные биографии вождей с непременными отсылками к аскетической юности, лишениям и предвестиям будущей судьбы. Набоков воссоздает безусловную для него прямо пропорциональную зависимость между телесным уродством, внутренним убоже-

[1] Мулярчик А.С. Русская проза Владимира Набокова - М: Издательство Московского университета, 1997, с.114.
[2] Там же, с.115.

ством и неумолимым восхождением именно такой человеческой особи на вершину власти. Зоологический облик вождя с незначительными вариациями перейдет из рассказа в роман "Под знаком незаконнорожденных". Набоков устойчиво пристрастен к неэстетичной плоти диктатора, описываемой с натуралистичностью паталогоанатома: "болезненно-одутловатое, плохо выбритое лицо, ... слышался шорох волосков о грязный крахмаленный воротничок", искусанные ногти "больших влажных рук", "от него пахло козлом" (385,389). Мальчик Падук "имел тестообразное личико и серо-сизый череп в шишках: раз в неделю папаша лично брил ему голову - какой-то мистический ритуал, не иначе "(256)[1].

Набоков вводит диктатора в типологический ряд бездарностей: "Он поражал бездарностью, как другие поражают талантом" (390). Оппозиция "дар - бездарность", концептуальная в набоковской эстетике, продолжена градацией всё новых наименований ничтожества будущего правителя: "Третьеразрядный фанатик", "самодур", "жестокий и мрачный пошляк с болезненным гонором" (386). Педалирование телесной уязвимости, посредственности в совокупности с "глубоко себя осознающей волей, которая из бездарного человека лепит в конце концов торжествующее чудовище" (388), делает набоковскую художественную логику созвучной тем работам философов, психологов XX века, где формулируется идея компенсаторности власти, восполняющей и комплекс неполноценности, и социальную неадаптированность будущего лидера тоталитарного режима. Диктатор изначально психологический монстр, спасающийся во власти от богатства жизни, для него недоступной и потому враждебной: "... нигде он так естественно не дышал, как среди стихии уныния, отчаяния, когда на столе стоит неубранна посуда и некурящие просят папирос" (392). Идеология, генерируемая таким сознанием, может быть направлена только на подгонку мира "под себя и, с другой стороны, на формирование мифа о диктаторе.

Способы мифологизации универсальны и сводятся к стараниям "подобострастных беллетристов", официальных фотографов и к незамысловатым проявлениям народной любви. Большую загадку вызывает то, каков предел экспансии вождя в общественное сознание: "... по мере роста его власти я стал замечать, что гражданские обязательства, наставления,... приказы и все другие виды давле-

[1] Не исключена мандельштамовская аллюзия: "Власть отвратительна, как руки брадобрея" - в ее перевернутом виде

ния, производимые на нас, становятся все более и более похожими на него самого, являя несомненное родство с определенными чертами его характера... Все кругом принимало его облик, закон начинал до смешного смахивать на его походку и жесты..."(387). Состояние страны метафоризируется через сопоставление с огородом, "в котором особой заботой окружены репа, капуста да свекла; посему все страсти свелись к страсти овощной, земляной, толстой "(387). Сюжет поощрения старухи, вырастившей двухпудовую репу, венчает курс на тотальное упрощение мира и окончательную ломку естественной иерархии ценностей: "Вот это поэзия, - резко обратился он к свои приближенным, -вот бы у кого господам учиться", - и сердито велев слепок отлить из бронзы, вышел вон"(394).

Осознание гибельности тирании для всей "благополучно оглушенной страны", понимание необратимой деформации сознания граждан питает неодолимое желание героя-повествователя покончить с палачом, вторгшимся в пространство и его души. Он избирает вариант самоистребления. "Убивая себя, я убивал его, ибо он весь был во мне, упитанный силой моей ненависти. С ним заодно я убивал и созданный им мир, ...который с ним разросся во мне, вытесняя... все сокровища, собранные мною"(403). Решимость и рефлексия приходят в сознании героя в противоречие, которое разрешается ироническим, эстетическим "приговором" подобным тому, который был возможен уже в начале рассказа: "черная звезда сноски", то есть выведение созданного волей художника "беса" тирании за пределы основного "мира-текста", в подстрочные примечания, навсегда устраняет реальное зло.

Роман "Под знаком незаконнорожденных" можно рассматривать как завершение тех довоенных произведений, в которых Набоков предложил свой диагноз не только нацизму, коммунизму, но и любому деспотическому режиму. В предисловии к третьему американскому изданию автор защищает свое творение от примитивного его прочтения как литературы "общих идей", признавая, что "молодое еще полицейское государство Падука" вполне соотносимо с реальными политическими режимами. Разумеется, допущение конкретно-исторических ассоциаций не должно соперничать с главной авторской стратегией - доказательством приоритета "бессущественной реальности" над "ирреальным бытием"[1], эстетического могущества автора-творца над миром.претендующим на

[1] Козлова С.М. Утопия истины и гносеология отрезанной головы в "Приглашении на казнь"// Звезда. 1999, №4, с.184.

онтологический статус, на самом же деле - продуктом "мозговой игры": "...рассказ ведется не о жизни и смерти в гротескном полицейском государстве. Мои персонажи не "типы", не носители той или иной "идеи"... все они суть лишь нелепые миражи, иллюзии, гнетущие Круга, пока он недолго находится под чарами бытия,и безвредно расточающиеся,когда я снимаю заклятье" (с.197).Настаивая на "сделанности" романа, Набоков в предисловии все же противоречит себе, тематизируя именно психологическую линию произведения:"Главной темой является... биение любящего сердца Круга, мука напряженной нежности, терзающая его,- и именно ради страниц, посвященных Давиду и его отцу, была написана эта книга"-(198).Роман пока остается без какого-либо внимания со стороны отечественных набоковедов. Пожалуй, только Л.Геллер предлагает несколько аспектов его изучения: как вариацию на тему "Бесов"в жанровой традиции русской и европейской антиутопии (Замятин, Оруэлл): как разветвленную мотивную структуру гротеска и абсурда (от Гоголя до обэриутов). Исследователь не только не игнорирует возможность исторического прочтения произведения, но и побуждает к этому: "интересно было бы подробно изучить набоковскую модель тоталитарного строя".[1] Л. Геллер отмечает и общий пафос романа ("антинацизм - антикоммунизм - антидеспотизм"), и очевидное сходство примет романного социума с советской действительностью и идеологией.

Главная проблема романа определяется как "противостояние деспотизму, стремление к свободе", причем утверждается, что Набоков вводит тему свободы в традиционно-русскую рамку вопроса об интеллигенции и революции, интеллигенции и деспотизме.[2] Не претендуя на целостный анализ художественного мира романа, обозначим некоторые новые ,по сравнению с рассказами, повороты темы тиранической власти и механизма ее реализации. Сюжет романа движется в нескольких сквозящих друг в друге руслах: взаимоотношения Автора и его теней-героев, сновиденная реальность сознания Круга, наконец, прозрачный сюжет гибели европейского профессора Адама Круга в государстве, где воцарился эквилизм, Партия Среднего Человека во главе с Падуком. Будущая жертва

[1] Геллер Л. Художник в зоне мрака: "Bend Sinister" Набокова.// Владимир Набоков: PRO ET CONTRA. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология.- Спб,1997, с.585.
[2] Там же,с.587.

Падука, Круг снисходительно отмахивается от совета покинуть страну, где ему, как любому другому, грозит смерть. Возня вокруг письма с выражением лояльности к новому режиму, уговоры университетских коллег несоизмеримы с личным горем - смертью жены. Однако очень скоро система навязывает Кругу свои условия игры, беря в заложники его сына и требуя от героя полной капитуляции. В уже процитированном предисловии Набоков исторически проницательно характеризует продуманную систему государственного террора. "Хотя система удержания человека в заложниках так же стара, как самая старая из войн, в ней возникает свежая нота, когда тираническое государство ведет войну со своими поддаными и может держать в заложниках любого из собственных граждан без ограничений со стороны закона. Совсем уж недавним усовершенствованием является искусное использование того, что я назову "рукояткой любви" - дьявольский метод (столь успешно применяемый Советами"), посредством которого бунтаря привязывают... перекрученными нитями его же души и сердца".(197) Институт заложничества, становящийся пружиной действия в романе, демонстрирует продуманность всей государственной машины насилия (массовые аресты, завербованные агенты, агрессивно-лицемерная пропаганда и прочие "общие места" любого подобного режима).

Власть включает в ряд психологических рычагов подавления такие, которые "нажимают " на самые уязвимые стороны человеческой природы, прежде всего - материнский и отцовский инстинкт. Любовь героя к сыну - это органическая потребность держать его подле себя ; отсюда панический испуг Круга в момент исчезновения Давида, когда опасность оказалась ложной, и животный страх, когда ребенка хватают уже всерьез. Изощренность пыточной системы не знает предела. В романе такой предел, точнее, "запредельность" - сделать из ребенка объект садистских развлечений убийц и насильников. История подмены Давида Арвидом, сыном одиофамильца Круга, сохраняет двусмысленную недоговоренность, позволяющую прочитать этот поворот сюжета не как ошибку тупоголовых исполнителей приказа, а как заранее срежиссированный ход событий. (Смерть Ольги, жены Круга, также можно истолковать как преднамеренное, слегка замаскированное убийство). Романные коллизии оформляются по законам театра, кинематографа: автор наделяет себя статусом "постановщика".

С другой стороны, внутри авторской игровой реальности действует и второй уровень театрализации. Власть выстраивает себя как лабиринт, гораздо более сложный, чем тот, что полюбился маленькому Давиду в детском саду. Прежде всего это касается взаимоотношений с намеченными жертвами.

Тиран то притворяется другом ,то заслоняется тупостью подчиненных, то пытается "перевернуть "ситуацию (при встрече с насильно привезенным Кругом Падук делает вид, что тот сам нуждается в нем и сам просил об аудиенции). Запутанность, обманность ходов лабиринта не противоречит четкому знанию палача об исходе блужданий жертвы. Процедура надругательства над телом и духом предлагается вначале в виде заготовленного сценария: "... первым делом надлежит заполнить анкету, потом вы отправляетесь восвояси, в камеру. Там вы изливаете душу такому же, как вы, заключенному - это, понятное дело, наш человек. Затем утречком, часиков этак около двух, вас пробуждают от тревожного сна, и я начинаю допрос заново. Сведующие люди считают, что вы должны будете расколоться так где-то от шести сорока до семи пятнадцати... вам пришлось бы еще выслушивать детский голосок, испускающий стоны притворной боли. Я сам их отрепетировал со своими детишками..." (375). Игра как основа отношения палачей к жертвам балансирует на грани балагана и ужаса, к которому не готов человеческий разум. Автор-постановщик предлагает испытанный способ психологической защиты - восприятие всего происходящего как страшного сна: "Надо проснуться .Слишком быстро множатся жертвы моего кошмарного сна, думал, шагая Круг..."(311). Но прорыв из сновиденной реальности, где государство Падука могло быть только призрачным гротеском, открывает иное, материальное измерение действительности: "В середине ночи что-то приснившееся вытряхнуло его из сна в том что было реальной тюремной камерой..."(391). Становится невозможным отмахнуться от примет грубой материи жизни: запачканной кровью манжеты на панели, следа пули в окне, наконец, стремительного исчезновения друзей и коллег героя. Незащищенность Круга от кровавой практики режима Падука обнаруживается на всех этапах его столкновения с властью. Если вначале он мог позволить себе иронизировать над солдатами на мосту, их "духовной неграмотностью", то в конце его изысканная речь превращается в "утробный рев отчаяния. Профессора философии Адама Круга и правителя страны в их общем школьном прошлом связывали очень тесные "отношения": "Все, что мы с

Жабой лелеем, это бывшая у меня привычка сидеть у него на физиономии..." (343). Детская шалость Круга оборачивается против него: теперь на его судьбе плотно "сидит Падук. О чем бы ни думал Круг, его сознание невольно замыкается на ненавистном властителе, подобно тому, как героя "Истребления тиранов" преследовали всюду расставленные знаки присутствия диктатора. Мысль, творческая воля Круга парализованы, он забыл" секретную" комбинацию задуманного эссе.

Круг не сомневается, что прямыми прародителями Падука были "неандертальские полулюди"(328), что "он был немножко слишком поганым,чтобы казаться правдоподобным" (319). Сам Падук не склонен настаивать на мистической природе своей власти. Его система преуспела во вполне "земных" способах"совращения" умов. Рушатся иллюзорные надежды Круга на то, что государство оставит его в покое. Он необходим Падуку. Философ притягивает тирана не столько как признанный в профессиональной среде ученый , интеллигент, чей сервилизм придал бы власти желаемую весомость. Если в "Истреблении тиранов" правитель в своей самодостаточности не нуждается во внешней подпитке, то романный Падук хочет овладеть недоступным для него "тайным знанием", обладателем которого и является Адам Круг. Но если, например, в "Приглашении на казнь" герой - протагонист отыскивает в себе "неизменные предощущения потусторонности"[1], то Круг хранит иное "тайное знание": для него это полнота чувственного охвата мира (любовь к жене, неступленная нежность к сыну, радость творчества). В сфере философской мысли он предпочитает мир "феноменов" миру "лысых ноуменов", оставаясь стойким приверженцем посюсторонности, носителем твердых нравственных императивов. Тиран подвергает пыткам не только плоть Круга, ему важно выяснить, как долго может сопротивляться такой духовный организм. Если Цинциннат в романе "Приглашение на казнь"с легкостью перешагивает через бутафорскую плаху, игрушечных палачей и обретает союзников в ином измерении бытия, то Адам Круг загнан в нравственный тупик. Последняя ставка Падука делается на то, что для человека типа Круга будет невыносимой мысль о его прямой вине в гибели целой группы заложников,которые ставят его в невыносимую психологическую ситуацию : "Наша жалкая плоть встрепенулась бы в бес-

---

[1] Александров В.Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. Спб,1999,с.123.

предельной радости, если бы вы снизошли до спасения наших жизней, продав вашу душу..."(395). Не в силах совместить в уже безумном сознании прошлое и зловещее настоящее, Круг несется навстречу гибели, от которой его может спасти только авторское всевластие над героями. В финале сталкиваются два взаимно перечеркивающие друг друга итоговых суждения. Первое: "Я понимал, что бессмертие, дарованное мной бедолаге, было лишь скользким софизмом, игрой в слова" (399). Второе: "...он получил доказательства того, что смерть - это всего лишь вопрос стиля". (399). Таким образом признается равнодопустимость прочтения романных коллизий и как собственно эстетической реальности, и как опытный образец такой реальности,которую и хотелось бы считать только художественной, но которая неумолимо размыкается в реальность социально-политическую, психологическую, этическую , и ее невозможно нейтрализовать "игрой в слова".

Даже общие наблюдения над отдельными набоковскими произведениями позволяют увидеть в них вполне устойчивую авторскую концепцию тиранического социума в его политическом ,эстетическом оформлении, механизма его воздействия на массовое и индивидуальное сознание. Набоковская модель деспотизма типологически родственна той, что была открыта в русской и западноевропейской литературе первой половины XX века (образы диктатора, жертв, варианты противостояния человека насилию). Своеобразие набоковской поэтики располагается в плоскости перевода исторического, психологического содержания в собственно эстетические координаты, когда возможно авторской художественной волей демифологизировать власть, обнажить тотальную несостоятельность ее носителей.Однако чем более модернист Набоков демонстрирует свое демиургическое могущество, тем более сознает, что пародией, гротеском нельзя "заговорить" трагическое содержание истории.

Е.М.Куксина

"ULTIMA THULE" В.В. НАБОКОВА И "ЗАПИСКИ СУМАСШЕДШЕГО" Н.В. ГОГОЛЯ

Проблема В.В. Набоков и Н.В. Гоголь предполагает разные аспекты: возможное воздействие на Набокова каких-то отдельных мотивов Гоголя; близость тем, сюжетов, стиля; и, наконец, интерпретация Набоковым творчества Гоголя. Можно ставить вопрос и о более глубоком сходстве: в философских поисках гармонии человека с миром, в системе эстетических взглядов.

Анализируя многоаспектную проблему взаимоотношений творческих миров Гоголя и Набокова, необходимо отметить своеобразие их трактовки искусства, эстетических воззрений. Цель писателя по Гоголю – "прозрачно отразить жизнь в ее высшем достоинстве, в каком она должна и может быть на земле".[1] Но Гоголь не сводил отражение к верной копии жизни. "Возвратить людей в том же виде, в каком и взял, для писателя-творца, даже невозможно".[2]

Основой эстетической позиции Набокова является мысль о творческом пересоздании жизни в искусстве, о преобразовании действительности в эстетическую реальность. "...То, что у нас зовется искусством, в сущности не что иное как живописная правда жизни; нужно уметь ее улавливать, вот и все...", - писал Набоков. При этом творчество – это способность выразить прекрасное, совершенство, идеальное, то что будет спасительным, а творческий дар - "это есть до муки острое, до обморока томное желание выразить в словах то неизъяснимое, таинственное, гармоническое, что входит в широкое понятие красоты, прекрасного".[3]

Гоголевское понимание искусства, концепция человека во многом связаны с его миссионерской позицией, его отношением к нравственности. Гоголевские герои оказываются постоянно пред выбором: как жить, когда жить становится невозможно. Максимализм Гоголя религиозно-духовного плана – трагическое несовпа-

---

[1] Гоголь Н.В. ПСС в 14-ти т. - М-Л., 1937-1952. - Т.14, с.216.

[2] Гоголь Н.В. ПСС. – Т.8, с.456.

[3] Набоков В.В. Рец. на кн.: Ив.Бунин. Избранные стихи // Набоков В.В.: Pro et contra - СПб,1997, с.36.

дение между тем, каким должен быть человек, и тем, какой он в реальности. Гибель и сумасшествие героев – закономерное следствие напряженности ответов. Опиумные сны, галлюцинации и смерть художника Пискарева в "Невском проспекте", бред и страшная гибель другого художника, Чарткова из "Портрета", болезнь и гибель бедного чиновника Акакия Акакиевича Башмачкина из "Шинели", сумасшествие Поприщина являются карой, возмездием за невозможность смириться с абсурдом, быть как все. Смерть является наилучшим выходом из положения для героя, из его состояния разлада с действительностью.

Несмотря на постоянные упреки Набокову и его героям в бездушности, он, на наш взгляд, продолжал гоголевскую традицию духовности. Как верно подметил Н. Бердяев, "нельзя винить Гоголя за то, что вместо человека он увидел в России Чичикова, Ноздрева, Собакевича, Хлестакова, Сквозника-Дмухановского и тому подобных чудовищ. Его великому и неправдоподобному художеству дано было открыть отрицательные стороны русского народа, его темных духов, все то, что в нем было нечеловеческого, искажающего образ и подобие Божие. Его ужаснула и ранила эта нераскрытость в России человеческой личности".[1]

Омертвение души и его последствия для человека и мира в целом в той же мере волновало и Набокова. Вслед за Гоголем, Набоков в своих рассказах (и романах тоже, но не в таком концентрированном виде) изобразил трагедию человека, который уже, казалось, достиг желаемого, но, по выражению Гоголя, происходит "отдаление желанного предмета на огромное расстояние".

Герой, дойдя до определенной точки, пытается изменить свою жизнь, "приближать на судьбу". Каждый из гоголевских героев-смертников своеобразно предвосхищает то, что Набоков назвал "приглашением на казнь" и что у Гоголя связано с ситуацией нравственного выбора. Эта тема, общая для Набокова и Гоголя, реализуясь в их творчестве, приобретает различное ценностное и художественное значение в финале. У Гоголя открытость финалов означает вариативность судьбы героя. Для произведений Набокова характерна законченность, финал как итог, смерть для многих героев Набокова является избавлением, она всегда призрачна и иллюзорна.

[1] Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма. - М., 1990, с. 68.

В основе представлений о жизни как о фантасмагории лежит мысль о драматизме бытия, о нарушенной изначальной гармонии. Мир Гоголя и Набокова объединяет Знание о том, что он может быть другим. В пользу этого свидетельствует и присутствие героев, которые обладают определенным Знанием (или даром), и оно может помочь им в преодолении абсурда мира.

Небольшая повесть В. Набокова "Ultima Thule", написанная в 1939 году, не была предметом специального анализа и рассматривалась как фрагмент незаконченного романа. Вместе с тем она оказалась самодостаточным произведением, и наш интерес к нему определяется несомненными перекличками с "Записками сумасшедшего" Н.В. Гоголя (1834 г.).

Набоков не мог при его интересе к Гоголю, и в частности, к "Петербургским повестям", обойти своим вниманием повесть о последовательно описанных в виде дневниковых записей главного героя этапах сумасшествия. По сути - это исповедь сумасшедшего человека. Примечательно, что эпиграфом к работе Набокова "Николай Гоголь" взят отрывок из "Записок сумасшедшего" Гоголя: "Нет, я больше не имею сил терпеть. Боже! что они делают со мною! Они льют мне на голову холодную воду! Они не внемлют, не видят, не слушают меня. Что я сделал им? За что они мучат меня? Что хотят они от меня, бедного? Что могу дать я им? Я ничего не имею".[1]

Набоков, несомненно, ориентировался на Гоголя, когда изображал сумасшедшего человека глазами писателя 20 века. С позиции человека, живущего в век социальных и нравственных катастроф, он понимал ужас и тоску Гоголя перед абсурдом мироустройства и несовершенством человека в мире. Аллюзии и реминисценции из Гоголя значимы для Набокова, они вводятся осознанно и являются одним из важных поэтических приемов, не сводятся к литературной игре. Набоков рассчитывает на узнавание, что позволяет расширить границы истолкования повествования, вмещающего в себя, таким образом, содержание и гоголевского текста. Без знания праосновы невозможно адекватно понять эту необычную повесть Набокова.

В "Ultima Thule" обнаруживаются фрагменты, непосредственно отсылающие к тексту "Записок сумасшедшего".

---

[1] Набоков В.В. Лекции по русской литературе. – М.,1996, с.31.

Главному герою "известным писателем" заказана серия иллюстраций к поэме "Ultima Thule": "Мне удалось понять только, что его герой – какой-то северный король, несчастный и нелюдимый; что в его государстве, в тумане моря, на грустном и далеком острове, развиваются какие-то политические интриги, убийства, мятежи, серая лошадь, потеряв всадника, летит в тумане по вереску...".[1] Сравним с откровениями Поприщина: "Этот король я..... ...Прежде все было передо мною в каком-то тумане..... ...Взвейтеся, кони, и несите меня с этого света... сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане: с одной стороны море, с другой Италия; вон и русские избы виднеются".[2]

Возраст героев повести Гоголя и Набокова примерно одинаков, им сорок с небольшим: "еще сорок два года - время такое, в которое, по-настоящему, только что начинается служба", - рассуждает Поприщин. В "Ultima Thule" возраст Фальтера вычисляется косвенно, по упоминаниям рассказчиком отрезков времени между их встречами: "И вот я увидел его опять после двадцатилетнего что ли перерыва.... За годы разлуки со мной, вполне нечувствительной для обоих, он из бедного жилистого студента... превратился в осанистого... господина.....".(442)

Совпадают в восприятии "третьих лиц" несоответствия: у Фальтера между внутренней силой и "дряблостью", "тленностью" тела; у Поприщина – между самооценкой героя и оценкой окружающих. Одинаковы инициалы главных героев "А.И.": Адам Ильич и Аксентий Иванович. Отметим, что в именах подчеркивается семантика, как исключительности, так и всеобщности: "Адам" – с древнееврейского "человек" в средневековых мистических учениях представлен как мудрец, первый пророк, провидец судьбы каждого человека. По мнению каббалистов, возвращение в "адамово" ведет к постижению тайны мироздания. "Аксентий" с древнегреческого – "растущий". Для трактовки образа Фальтера важны, с одной стороны, библейские представления о богоподобности Адама, а с другой, о двойственности его природы. Адам, в отличие от "второ-

---

[1] Набоков В.В. Собр. соч. в 4-х т. – Т.4. – М.,1990, с.449. В дальнейшем ссылки на это издания даются в тексте с указанием страницы.

[2] Гоголь Н.В. Собр. соч. в 6-ти т. – Т.3. – М.,1952, с.194-195. В дальнейшем ссылки на это издания даются в тексте с указанием тома и страницы.

го Адама - Иисуса", не преодолевает искушения, тем самым не является спасителем рода человеческого.[1]

Разница Фальтера и Поприщина задана и разницей их фамилий. У Гоголя говорящая фамилия, с семантикой "поприща", которое дает герою, с приобретением знания определенное духовное превосходство. Исследование семантики слова "фальтер", приводит к интересным результатам. В английском языке "falter" имеет следующие значения – "шататься, спотыкаться, действовать нерешительно, колебаться, дрогнуть", а с немецкого, "фальтер" – это мотылек, бабочка.

Обратим внимание также и на время действия. Как известно, "Записки сумасшедшего" начинаются дневниковой записью датированной "3 октября". В "Ultima Thule" повествование начинается так же ранней осенью - сентябрь-октябрь. В это время художник Синеусов встречается в последний раз перед своим отъездом в Париж с Фальтером. Осенью же умирает Фальтер, причем во вторник (именно со вторника начинаются записи Поприщина).

Основные времена года, на которые сделан акцент и в той, и другой повести, это осень и весна. В реальном времени должна была бы быть зима, в больном сознании Поприщина она заменяется весной ("апрель", "мартобря"), с пробуждением же сознания в герое (несмотря на сумасшествие) повествование замыкает свой круг, и герой от "апреля 43 числа" возвращается к "34 февраля".

Период времени, который проживает в повести Поприщин (с реального "3 октября" по "мифическое" время весны, "возрождения жизни" - "апрель 43 числа", "мартобря 86 числа"), своеобразно повторяется и в "Ultima Thule". Художник Синеусов, похоронивший жену, ранней весной встречает зятя Фальтера и от него узнает, "что Фальтер помешался".(446) Случилось это "как-то прошлой осенью".(444) Примечательно описание зятя: "со своим зятем, интеллигентным человеком в темном партикулярном платье, странно отличавшемся от экзотического франтовства самого Фальтера "(443), "темное партикулярное платье" которого ассоциируется с описанием "гражданского" чиновника 19 века.

В "Записках сумасшедшего", как уже упоминалось, записи начинаются с 3 октября и последовательно продолжаются до 8 декабря. Затем разрушается хронологическая привязанность: "год 2000

[1] Подробнее об этом см.: Мифологический словарь. – М.,1991, с.17-20.

апрель 43 числа", "мартобря 86 числа. Между днем и ночью", "никоторого числа. День был без числа" и так далее – сознание героя выходит в безвременье. Как писал о Фальтере Синеусов: "...как бы вместе с душой потеряв чувство времени (без которого душа не может жить)...".(451)

Путаница во времени начинается с "апреля 43 числа" и заканчивается записью "34 февраля", но если проследить по дням реальное время, то получится, что "мартобря 86 числа" на самом деле первые числа января, то есть весь декабря Поприщин переживал свое открытие: "Сегодняшний день - есть день величайшего торжества! В Испании есть король. Он отыскался. Этот король я ...".(3;188)

"Ultima Thule" и "Записки сумасшедшего" - это истории пробуждения и развития человека и/или Знания о мире и сути вещей в заурядном, с одной стороны, петербургском чиновнике, а с другой стороны - в русском предпринимателе; оба они не в состоянии вынести навалившееся на них новое знание о современной им действительности и о мире вообще без помутнения рассудка.

Поприщин так формулирует изменения своего сознания: "Теперь-то, наконец, я узнаю все дела, помышления, все эти пружины и доберусь, наконец, до всего..."(3;182), "...Признаюсь, с недавнего времени я начинаю иногда слышать и видеть такие вещи, которых никто еще не видывал и не слыхивал"(3;176), и, наконец: "Признаюсь, меня вдруг как будто молнией осветило.... Теперь передо мной все открыто. Теперь я вижу все как на ладони. А прежде, я не понимаю, прежде все было передо мною в каком-то тумане. И это все происходит, думаю, оттого, что люди воображают, будто человеческий мозг находится в голове...".(3;188) Эта ситуация повторяется в набоковской повести, когда открытие Фальтера сравнивается со "сверхжизненной молнией". "Я получил ключ решительно ко всем дверям и шкатулкам в мире... Я только говорю, что знаю все, что мог бы узнать... я знаю заглавие вещей... я узнал одну весьма простую вещь относительно мира. Она сама по себе так ясна, так забавно ясна, что моя несчастная человеческая природа может счесть ее чудовищной...".(455) Для нас важна заинтересованность в знании и убийственность этого знания для человека, ведущего прежде неприметное существование. Героев Гоголя и Набокова объединяет и отличает от других именно Знание, полученное извне.

Набоков прямо ставит вопрос – имеет ли сумасшествие генетическую природу, и он отталкивается от версии врача-психиатра Фальтера, что нужно искать сумасшедших предков-властолюбцев.

"неудачников": "...все психические заболевания объяснимы подсознательной памятью о несчастьях предков пациента. ...для полного его излечения стоит лишь установить, кто из его прадедов был властолюбивым неудачником, и правнуку объяснить, что пращур умер, навсегда успокоившись...".(447) И хотя Фальтер не знает такого своего предка, его сумасшествие – не случайное знание, в герое реализуется то, что не реализовалось в его предке.

Неожиданное прозрение Фальтера аномально в том смысле, что любые прозорливцы, любые носители объемного, высшего Знания, воспринимаются как анормальные, и они изолируются от общества, подобно сумасшедшим, как изолируется Поприщин. "Как же ничтожны перед ним все прозорливцы прошлого..., первые ученики в нашем герметически закрытом учебном заведении...".(439) В приведенной цитате показательны слова "в нашем", тем самым Синеусов подсознательно приравнивает себя к Фальтеру и другим, а также словосочетание "герметически закрытое", что наводит на мысль о специальном заведении, куда помещают "прозорливцев" или сумасшедших.

Оба героя не воспринимают свою ненормальность как болезнь, признавая исключительность, но не сумасшествие. Когда Поприщин и Фальтер "прозревают", они оба перестают занимать то место в обществе, которое они занимали. Поприщин сомневается в соответствии занимаемого им места в жизни своему возможному предназначению, превращаясь в сумасшедшего, он ограждает себя, свой душевный мир от людей с их условностями и правилами жизни, от требований и стандартов в окружающем мире. Фальтер же бежит от людей, из опасений за их жизнь при случайном столкновении с этим знанием.

Интересно, что и Фальтер и Поприщин в определенный момент пытаются жить, как ни в чем не бывало, несмотря на Знание: " Я для шутки пошел в департамент..... Ходил инкогнито по Невскому проспекту, ...не подал никакого вида, что я испанский король. Я почел неприличным открыться тут же при всех.... Меня останавливало только то, что я до сих пор не имею королевского костюма"(3:189,191), и Фальтер: "Я усилием воли приучаю себя не выходить из клетки, держаться правил вашего мышления как будто ничего не случилось, то есть поступаю как бедняк, получивший миллион, а продолжающий жить в подвале, ибо он знает, что малейшей уступкой роскоши он загубит свою печень" (456)

Параллельно сумасшествию идет процесс освобождения лично-

сти и обретения независимости в безумии. Поприщин, углубляясь в сумасшествие, проходит этапы духовного развития, уходит от "своего места" – простого чиновника, к истинной человечности. Расширение сознания приводит к пониманию: "Я – король", я всех "слышу", всем сочувствую: не случаен и выход в мир – Франция, Китай, Испания, Англия, Алжир, Гамбург.

Фальтер тоже проходит три стадии. Типичный обыватель, обладающий некоторой математической гениальностью, но еще в молодости отказавшийся от развития математического дара, остается один на один со Знанием; не справляется с ситуацией "знания", соглашается с положением марионетки, подчиняется миру ("Как совмещается в вас сверхчеловеческое знание сути с ловкостью площадного софиста, не знающего ничего?")(461), и несмотря на знание умирает.

Открытие Знания - это одновременно и обнаженное столкновение человека с реальностью, расширение души, но жить с новым представлением о мире оказывается для этих героев невозможным. Нельзя ни жить как прежде, абстрагировавшись от Знания и мира, ни примириться с ним, подстроиться, как попытался Фальтер. И герои выходят к этому знанию, итог известен. Поприщин оказывается в сумасшедшем доме, и это его выбор – он решается объявить, что он король, он должен всех спасти и всем помочь; а Фальтер умирает, причем смерть – это тоже его выбор: " я получил от него самого записку – из госпиталя: четко пишет, что во вторник умрет...".(462)

Нужно учитывать, что оба автора показывают два варианта восприятия героев, две оценки этого процесса. С точки зрения окружающих, Фальтер и Поприщин просто сошли с ума под влиянием жизненных обстоятельств. Об этом свидетельствуют многочисленные описания героев и их поступков: "Ходил справляться на почту, не прибыли ли испанские депутаты. Но почтмейстер чрезвычайно глуп, ничего не знает: нет, говорит, здесь никаких испанских депутатов, а письма если угодно написать, то мы примем по установленному курсу"(3;191); "Утром хозяин предупредил по телефону его сестру, что Фальтер помешался. ...Это был человек, как бы потерявший все: уважение к жизни, всякий интерес к деньгам и делам, общепринятые или освященные традиции чувства, житейские навыки, манеры, решительно все". (446,447). Второй же вариант более важен для понимания истинной позиции авторов в оценке героев. Неслучайно Набоков повторяет гоголевский прием -

сталкивает восприятие героя другими людьми и самого героя. И Фальтер и Поприщин не считают себя сумасшедшими.

Символична смена повествовательных пластов в финальных отрывках повестей: Поприщин, уже плохо изъясняющийся и путающийся в датах и времени, в пространстве и лицах; в финальном отрывке говорит как поэт (поэтическая сила и несоответствие тону всей повести этого отрывка отмечались многими исследователями).

Рефлексии Фальтера после сумасшествия (последний разговор Фальтера с художником записан в форме диалога) сродни заключительной записи Поприщина. Подчеркивается здравый ум Фальтера в его ответах на вопросы рассказчика (формой и содержанием). "Я еще не сошел с ума, или, напротив, как далеко оставил за собой все, что понимается под помешательством, - но сомневаться никак не могу в том, что мне, как вы выразились, "открылась суть"".(455)

Отметим типологически различных героев у Гоголя в "Петербургских повестях": обозначим их как "открытых" героев с будущим (даже если он гибнет физически или сходит с ума) и "закрытых", без будущего - Пирогов, Ковалев. Герои "открытые" - способны к выходу за пределы: по человеку сверхнормальному, истинному, по Гоголю, жить невозможно. Альтернативой трагического знания о мире является существование по обывательским законам.

Подобная типология может быть приложена и к рассказу Набокова. Фальтер в отличие от художника Синеусова по всем "показателям" попадает под определение героя без будущего. Типичный обыватель, стремящийся сначала выйти за рамки нищеты, потом к дальнейшему обогащению ("...метил невысоко и точно знал границу своих возможностей. Его главная заслуга перед собой та, что он сознательно обходил собственные таланты, делая ставку на дюжинное, общепринятое, а ведь он был одарен странными, чем-то обаятельными способностями, которые другой, менее осмотрительный, постарался бы практически применить").(443)

Противоположность ему - герой-рассказчик; во-первых, он художник, переживающий смерть жены (отсюда трагизм мироощущения), размышляющий о сути вещей; но именно Фальтера, обывателя "без будущего", Набоков сталкивает со Знанием и оставляет один на один с понятым миропорядком и назначением

всего сущего ("для этого крепконосого, не совсем заурядного, но поверхностного человека ... для катастрофической, как главный выигрыш, чудовищно случайной, никак не предсказанной обиходом его рассудка, сверхжизненной молнии, поразившей его в ту ночь в том отеле" (445)).

Несмотря на сознательную ориентацию на гоголевскую концепцию человека, на продолжение темы маленького человека, обыкновенного, даже заурядного человека, это был и диалог с Гоголем, внутренний спор с классиком Как известно(3;311), в первоначальном варианте "Записки сумасшедшего" Гоголь задумывал как "Записки сумасшедшего музыканта", предполагая написать повесть о жизни сумасшедшего человека творческой профессии.

Набоков реализует этот замысел: "записки" художника Синеусова, который пишет о сумасшедшем Фальтере своей покойной жене, ("если после твоей смерти я и мир еще существуем, то лишь благодаря тому, что ты мир и меня вспоминаешь" (438)) , то есть сам находится в пограничном состоянии, на грани помешательства после смерти жены: "...как мне примириться с исчезновением, с этой дырой в жизни, куда все теперь осыпается, скользит, вся моя жизнь, мокрый гравий, предметы, привычки... и какая могильная ограда может помешать мне тихо и сытно повалиться в эту пропасть. Душекружение".(439). Практически это "записки дважды сумасшедшего" - сумасшедшего о сумасшедшем. И здесь мы сталкиваемся с проблемой нормы. Что такое сумасшествие? Справляется ли человек с ситуацией сумасшествия?

Синеусов - да, он способен жить: "...выходит, что если я так чувствую, Фальтер, можно жить, можно жить...".(460) Неслучайно ему отдается текст – "Затем началась следующая между нами беседа; я записал ее по памяти, но кажется верно".(452) Отметим, что в тексте Фальтера была та искомая фраза: "...среди всякого вранья я нечаянно проговорился, - всего два-три слова, но в них промелькнул краешек истины..."(461), но она не стала для Синеусова гибельной, он в ужасе от действительности, но и в любви к ней: "...я должен беречь свою жизнь. Мой бренный состав единственный, быть может, залог твоего идеального бытия: когда я скончаюсь, оно окончится тоже. Увы, я обречен с нищей страстью пользоваться земной природой, чтобы себе самому договорить тебя и затем положиться на свое же многоточие...".(462)

Но если безумие не спасительно, что стало спасительным в этой ситуации для художника? Его дар, его творчество, которое, по Набокову, есть оправдание всего, и спасение, и забвение, и счастье. "Но я воображением наделен, и потому у меня были две возможности: первая из них была моя работа, мое искусство, утешение моего искусства...".(449) И это уже "герой с будущим", он появляется и в других романах Набокова.[1]

[1] Статья написана на кафедре русской и зарубежной литературы.

Т.А. Рытова

ДВОЙНИЧЕСТВО В РОМАНЕ В. НАБОКОВА "ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ" И ПОВЕСТЯХ В.КАТАЕВА 60-х ГОДОВ

Сопоставление модернистской прозы В.Набокова и В.Катаева может быть объяснено их особым положением в русской литературной традиции: от восприятия их как феноменов, как оригинальных творческих индивидуальностей современное литературоведение переходит к объяснению их творчества в контексте прерванной литературной традиции. А. Юнггрен писал в 1994 г.: "...как это ни парадоксально, в перспективе литературы XX века, на фоне искусства не только авангарда, но даже и акмеизма, Набоков – один из модернистов-традиционалистов, перечитывающий и подвергающий аналитическому пересмотру арсенал приемов прозы XIX века"[1]. А В.Супа в работе о В.Катаеве (1998) утверждает, что "именно достигнутое Катаевым в рамках программы, названной им самим "мовизмом", наглядно показывает, какой могла бы быть русская литература в советскую эпоху, если бы ее не сковывали идеологическими и эстетическими запретами"[2]. Лингвист М.В. Панов, по изложению В. и О. Новиковых, объединял "прозу неожиданной метафоры" В. Катаева "с близким ему Олешей и далеким Набоковым". В. и О. Новиковы, включая В. Катаева в литературный контекст, отмечают, что "Катаев остается в истории литературы ярко выраженным модернистом с первоклассной реалистической выучкой"[3].

"Новая проза" В.Катаева в 1960-е г.г. преодолевала штампы художественного сознания, инерцию в сфере стиля и свидетельствовала о преемственности модернистских традиций начала века. Сопоставление романа Набокова "Приглашение на казнь" и катаевских повестей "Святой колодец" и "Кубик" позволяет увидеть развитие русского модернизма в динамике: "Приглашение на казнь" - середина 30-х, "Святой колодец" и "Кубик" - середина 60-х. При

---

[1] Юнггрен А. В. Набоков как русский дэнди // Классицизм и модернизм - Тарту, 1994, с.185.

[2] "Книжное обозрение", 1998, № 2, с.14

[3] О. Новикова, Вл. Новиков Зависть // Новый мир. - 1997. – № 1, с. 221.

этом речь не идет о сопоставлении художественного уровня двух прозаиков разной судьбы, разной степени творческой свободы – речь идет о том возвращении к открытиям русской литературы, которое сделал Катаев. И хотя сам Катаев, перечисляя среди тех, кого он постоянно перечитывал в 60-70-е годы, Блока, Хлебникова, Пастернака, Олешу, имя Набокова не упоминал, дал прямую творческую рефлексию набоковской прозы в повести "Кубик". Размышления над проблемой Слова приводят Катаева-автора в этой повести к восхищению феноменом набоковского слова, проявившегося, например, в описании бабочки. Это становится прямым основанием для сближения повести В.Катаева "Кубик" и близкой ей эстетически и хронологически повести "Святой колодец" с романом Набокова.

Духовные поиски Катаева 60-х годов связаны прежде всего с установкой на субъективный образ реальности, а не на отражение реальности в формах самой реальности. Это и заставляет обращаться при сопоставлении Катаева и Набокова к одному из самых "модернистских" набоковских произведений "русского периода", роману "Приглашение на казнь".

Поэтика романа "Приглашение на казнь" и катаевских повестей 60-х годов подвигает исследователя сосредоточиться на проблеме двойничества, которое может быть рассмотрено применительно к этим произведениям не только как способ изображения персонажа, но и как способ авторского миромоделирования.

Классический модернизм в попытке овладеть действительностью восходит к моделированию второй реальности. С.Г. Бочаров объяснял это так: "сознание моделирует будущие контакты – оно готовит себе наперед оболочку, чтобы быть непроницаемым для действительности ... "Двойник" непременно должен предшествовать опыту, чтобы <...> угрозу насилия жизни парализовать заранее"[1].

Двойничество в произведениях В. Катаева и В. Набокова не только отражает разделенность поступка и сознания персонажа, но и воплощает представление автора о второй реальности, хотя она не выступает прямо в картине условного, фантастического мира. И в романе Набокова, и в повестях Катаева фабула, то есть система событий в реальности, чрезвычайно редуцирована в пространстве сюжета; она лишь задает пограничную ситуацию, которая мотиви-

[1] Бочаров С. Пруст и поток сознания // Критический реализм XX века и модернизм. – М., 1967. – С.209

рует процессы, протекающие в сознании центральных героев и составляющие собственно сюжет этих произведений.

Фабула романа "Приглашение на казнь" предельно сжата: герой – Цинциннат Ц. – ожидает в тюрьме собственную казнь. Достоверно можно сказать о герое Набокова только то, что он был осужден, заключен под стражу и казнен. Ситуация между жизнью и смертью, с точки зрения одноплановового сознания, воплощает конец; с точки зрения "объемного" сознания, - переход в другую реальность.[1] На этой хрупкой фабульной основе держится весь сложный сюжет "Приглашения на казнь", который фабульно выглядит концентрацией нелепостей, чередой немотивированных странностей: смертный приговор объявляется обвиняемому шепотом, палач помещен в тюрьму для предварительного знакомства с узником, тюремщик предлагает Цинцинната тур вальса и т.д.

Своеобразие сюжета набоковского романа в том, что "центром изобразительной конкретизации" (М.М. Бахтин) здесь становится хронотоп сознания героя (включенный, в свою очередь, в хронотоп сознания автора). Томительное ожидание дня казни мотивирует процесс погружения Цинцинната в глубины собственного сознания и в процесс познания подлинной сущности бытия. Таким образом, если фабула романа Набокова воплощает представление автора о действительности, стремящейся подавить человека физически и духовно, обессмысливающей фактом смерти жизнь человека, то сюжет отражает утверждение смысла собственного существования, который возможен, по Набокову, только в реальности сознания. В этом смысле в романе "Приглашение на казнь" важна тема смерти: в сфере искусства смерть связана "с возможностью понять жизненную реальность как нечто осмысленное" (Ю. Лотман)[2], то есть с переходом действительности в иллюзорную, субъективную художественную реальность.

Повести В. Катаева 1960-х годов тоже воплощают глубинный

---

[1] Уже в названии романа Набокова - если вскрыть этимологию - есть двойной смысл внутренней духовной ситуации. "Казнь" - от "каяти". 1) мстить, 2) каяться. То есть семантика названия романа воплощает ситуацию внешнего наказания (=мстить) и внутреннего (=каяться, воздавать). Эта двойственность смысла названия по-новому освещает поворот сюжета: Цинцинната отказывается от реальности и принимает как высшую ценность то, за что его казнят. Именно на этот смысл указывает и отсутствие фабульной мотивировки (тайна реального преступления Цинцинната).

[2] Лотман Ю. Смерть как проблема сюжета // Ю. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994, с. 418

интерес писателя к теме смерти. Фабула "Святого колодца" задает пограничную ситуацию: герою – уже немолодому человеку, испытывающему страх приближения естественной смерти, делают сложную операцию, в которой возможен смертельный исход. Сновидения героя, вызванные болезнью, и вынужденный наркотический сон во время операции – это своеобразные эквиваленты смерти: удаление из жизни и пребывание в неизвестности инобытия. Существенное отличие от Набокова, для героя которого смерть - это пробуждение от сна жизни и переход в явь сознания, состоит в том, что сновидения в повести Катаева отождествляются с "колодцем" сознания, где в глубинах сознания, в ирреальном мире снов и воспоминаний отражаются реалии мира, субъективно трансформированного, по-новому оцениваемого.

В повести "Кубик" фабула редуцирована еще больше (практически какие-либо события реальности отсутствуют). Сюжет состоит из параллельных рядов, связи между которыми разрушены. Каждый условно выделенный пласт сюжета связан с различными ситуациями авторского сознания. Воплощают кризис авторского сознания различные образы - двойники автора: Мальчик, Мсье, пудель Кубик. Это модификации авторского сознания, воплощающие, в основном, низменные свойства, ограниченность свободы человеческого сознания.

В сюжетной ситуации романа Набокова просматриваются три духовных ситуации: осознание прошлой жизни, реальной, но переставшей быть реальностью (Цинциннат до заключения), осознание сиюминутной, осязаемой реальности (Цинциннат в тюрьме) и прорыв сознания Цинцинната во время казни в инореальность. Фабульная ситуация – пребывание Цинцинната в заключении - моделирует набоковское представление о положении человека в реальном мире: две бездны истинной реальности (преджизненная и посмертная), в которые стремится вникнуть сознание человека, размежеваны земной жизнью как "глухой стеной"[1]. Герой Набокова существует как заключенный в четырех стенах непонимания.

Это экзистенциальное ощущение: физический мир для Цинцинната таинствен в своей "кустарности". "Ошибкой я попал сюда, не именно в темницу, – а вообще в этот страшный, полосатый

[1] Какинума Н. Тяготение В. Набокова к "потусторонности" //Российский литературоведческий журнал - 1997. – № 11. с. 296.

мир: порядочный образец кустарного искусства "(С.443)[1]. Подчиняясь законам внешней реальности, в которую включено его тело, Цинциннат не понимает пошлого стандартизированного существования окружающих, в жизни которых исполнение норм доведено до автоматизма: "Окружающие понимали друг друга с полуслова, ибо не было у них таких слов, которые бы кончались как-нибудь неожиданно, на ижицу что ли... В сущности темный для них, Цинциннат поворачивался туда-сюда, ловя лучи, с панической поспешностью, стараясь так стать, что бы казаться светопроводным" (С.404). Герой Набокова осознает, что и сам он существует одновременно и параллельно в двух своих ипостасях: физической, телесной (принадлежащей так называемой реальной действительности) и духовной (принадлежащей метафизической реальности). Например, в тюрьме Цинциннат вспоминает, что "с ранних лет, чудом смекнув опасность, бдительно изощрялся в том, чтобы скрыть некоторую свою особость". Поэтому, ожидая казни, он продолжает постоянно контролировать себя: "не сгреб пестрых газет в ком, не швырнул, – как сделал бы его призрак (призрак, сопровождающий каждого из нас.... делающий то, что в данное мгновение хотелось бы сделать, а нельзя...). Цинциннат спокойненько отложил газеты и допил шоколад" (С.403).Здесь важно не само по себе расщепление героя, а то, что каждая из двух сущностей героя функционирует в соответствии с законами этой реальности, которой она принадлежит. В романе немало ситуаций, где действия Цинцинната раздваиваются: желая делать одно, он на самом деле совершает другое (оба действия фиксируются автором как параллельные). Например, во время сборов на казнь Цинциннат умоляет своих палачей: "Еще мгновение. Мне самому смешно, что у меня так позорно дрожат руки <...> я только одно чувствую – страх, страх, постыдный, напрасный". Сразу за этим – от автора: "Всего этого Цинциннат на самом деле не говорил, он молча переобувался" (С.516).

Кульминацией в осознании собственного телесно-духовного двойничества для Цинцинната становится осуждение на казнь. Именно отчетливое осознание своего бренного тела, существующего отдельно от души и могущего прекратить существовать, заставляет героя вопреки его "пневматической" сущности, переживать страх, ужас смерти: "А ведь я сработан так тщательно,– думал Цинциннат, плача во мраке. – Изгиб моего позвоночника высчи-

[1] Здесь и далее цитируется по тексту: Набоков В. Романы. - М.: Современник, - 1990.

тан так хорошо, так таинственно. Я чувствую в икрах так много накрученных верст, которые мог бы в жизни еще пробежать. Моя голова так удобна ..."(С. 402).

Страх смерти, который движет героем, организует важнейшую сюжетную линию романа – противостояние Цинцинната физическому страху смерти путем самосознания и самопознания.

Итак, авторская концепция человека у Набокова реализована в сюжете "другого" персонажа, отделена от автора. Но судьба Цинцинната, сюжет, развивающий духовную коллизию,– это метафора универсального духовного пути человека к себе сокровенному, подлинному (тогда как в реальности, по Набокову, существует лишь "двойник"). Набоков близок XIX веку, хотя и спорит с его "завороженностью" реальностью. Набоков объективирует свое сознание в герое, в способе повествования от третьего лица. Он владеет образом бытия, он в позиции вненаходимости, и объемное зрение дает "доверие" собственному мироощущению.

Катаев – новая фаза русского модернизма, где субъективный миф о бытии не спасителен. Человек утрачивает доверие себе, своему сознанию, ибо испытывает неотразимую угрозу реальности, деформирующей сознание. В этом смысле значима семантика названий катаевских повестей. В названии "Святой колодец", с одной стороны, обозначена идея погружения героя в "колодец" самосознания, что можно трактовать и как поиск сокровенных ("колодец" = "клад") и вечных ("вода") начал жизни и одновременно • как их профанацию (герой представляет себя стариком, моющим в "колодце" бутылки). Название повести "Кубик" отсылает к модели закрытого, автономного существования, но вместе с тем неустойчивого, ибо "кубик" – не "сфера" (законченная, гармоничная), а многогранник, к тому же "кубик" несет семантику игрушечности.

В произведениях Катаева страх смерти принадлежит самому автору, и это делает его героем собственных повестей. Образ и сознание автора-персонажа вводит экзистенциальную неуверенность автора-творца (в отличие от уверенной позиции творческой свободы, присущей набоковскому автору). Таким образом, телесно-духовный дуализм героя катаевских повестей изначально имеет иную природу нежели дуализм духа и плоти героя Набокова: физически герой Катаева задуман как абсолютно тождественный двойник автора-человека, следовательно, изображение телесности автобиографического персонажа редуцировано, ибо автор не может быть вненаложен своей плоти (в повестях Катаева редуцируется изобра-

жение, тогда как в романе Набокова герой вступает в контакты с физической реальностью: он заключен в тюрьму, его казнят и пр.).

Природа духовного начала катаевского героя определяется тем, что он – носитель лирических переживаний автора. Герой "Святого колодца" и "Кубика" – это авторская модель самого себя (двойник, с которым можно экспериментировать, не выходя за пределы эстетической реальности), сознание этого персонажа – авторское самосознание, явленное в образе. У лирического героя Катаева "уже нет твердых черт облика, нет твердых определений" (М. Бахтин)[1], лишена четких очертаний в повестях Катаева физическая действительность, в которой пребывает человек, ибо вся она представлена "через цикл непосредственных глубоко личных переживаний " персонажа. (Л. Сокол)[2]. Пропорции телесно-духовного в структуре персонажа и образе реальности, сохраняющиеся в романе Набокова, разрушены в прозе Катаев: герой Катаева "фигурирует не как человек жизни, а только как субъект сознания" (М. Бахтин)[3], что связано с углублением представлений об абсурдности реальности. Сюжетостроение романа Набокова и катаевских повестей показывает, что сферой, в которой герои пытаются обрести устойчивые смыслы, становится реальность сознания.

Например, внутренняя логика романа Набокова состоит в том, что абсолютно уединенный в своем насильном затворничестве (Цинцинат – единственный узник в огромной тюрьме) герой погружается в глубины собственного сознания: " Вот тогда, только тогда (то есть лежа навзничь на тюремной койке, за полночь <...>) Цинцинат ясно оценил свое положение" (С.401). При этом процесс самопознания неизменно связан для героя Набокова с телесно-физическими процессами: "Сначала на черном бархате, каким по ночам обложены с исподу веки, появилось как медальон лицо Марфиньки <...> шум крови в ушах превращался в рукоплескания" (С.401). Обнажение чистой духовной сущности Цинцинната происходит в воображаемой им сцене высвобождения из одежд и из своей телесности.

У Катаева иначе. В повести "Святой колодец" герой погружается в самоанализ во время сна, поэтому процессы самопознания обус-

---

[1] Бахтин М. Герой и позиция автора по отношению к герою в творчестве Достоевского // Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979. – С.59.

[2] Сокол Л. Анализ жанра художественного произведения – Рига, 1972. – С.9

[3] Бахтин М. – там же

ловлены отторжением (остранением) духовного мира героя от его реального физического существования. В "Кубике" состояния, которые обнаруживает в себе автор-герой в процессе самопознания, реализованы в объективированных образах (Мальчик, Мсье, пудель). Они, с одной стороны, являются образами реальности (увиденными сознанием автора), с другой стороны, в них автор "узнает" разные ипостаси своего сознания, своего существования. То есть автор у Катаева не "создает" свою реальность, но осознает следы реальности в себе.

Таким образом, дробность сюжета романа Набокова и повестей Катаева, немотивированность сюжетных связей вызваны раздробленностью сознания персонажей: и набоковский Цинциннат, и автобиографические персонажи катаевских повестей открывают нецелостность собственного внутреннего мира.

Существование Цинцинната в тюрьме – воплощение жизни его сознания (подобный подход устраняет необходимость мотивации многочисленных "ложных" сюжетных ходов). Все ситуации, которые герой Набокова проживает там, все персонажи, с которыми он сталкивается, предстают пропущенные через его сознание. Раздробленность внутреннего мира героя проявляется в том, что он предстает одновременно: 1) как субъект воспоминаний (ретроспективно, через воспоминания героя предстает вся его жизнь до заключения в тюрьму); 2) как субъект бытовых событий (встречи с тюремщиками, зачитывание приговора, свидания с родственниками даются его глазами); 3) как субъект вымышленных событий (прогулки по Тамариным Садам, побег из тюрьмы, чаепитие у директора тюрьмы, история паука); 4) как субъект писания (Цинциннат ведет записи во время своего пребывания в тюрьме).

Многослойность духовного бытия Цинцинната, обнажающая нецелостность его человеческой сущности, объясняет и то, почему человек непроницаем (а именно в этом "гносеологическая гнусность", преступление Цинцинната). Непроницаемый Цинциннат занимает особое место в системе персонажей набоковского романа: они прозрачны в своем существовании. Принципиально то, что в построении образа Цинцинната и образов других персонажей Набоков использует прием двойничества, но природа его различна. В случае Цинцинната - это прием художественного психологизма, позволяющий раскрыть многослойность сознания героя, существующего одновременно в двух сферах. Что касается иных персонажей Набокова, то их зеркальное отражение в системе двойников явля-

ется приемом характерологии, воплощающим их несамотождественность (природа их двойничества одноплановая).

Например, уже в первой главе формируются пары взаимозаменяемых двойников : "тюремщик – директор тюрьмы", "прокурор – адвокат", затем, по ходу повествования, из этих пар рождается новая комбинация "директор – адвокат" (причем, гротескное сходство персонажей, их взаимная взаимозаменяемость подчеркнута фонетическим составом их собственных имен: Родион – Родриг – Роман).

В случае персонажей-двойников именно двойничество обнажает пошлость их существования, ибо, по Набокову, "пошлость – это как раз и есть переведение единичного во всеобщее", универсальное и унифицирующее[1]. Персонажи набоковского романа будто разыгрывают плохо отрепетированные роли: дочь тюремного директора Эммочка разыгрывает роль спасительницы, палач Пьер – роль ближайшего друга, "соузника", "товарища по несчастью", жена Цинцинната Марфинька – роль падшей женщины.

Однако если все ситуации и персонажи пропущены через сознание Цинцинната, то подобное изображение персонажей-двойников свидетельствует о том, что такими однoплановыми и прозрачными их видит именно Цинциннат. Проблема не в том, что герой относится к другим более предвзято, нежели к себе; вопрос состоит в том, способно ли вообще сознание человека постичь "другого": "А может быть, – подумал Цинциннат, я неверно толкую эти картинки. Эпохе придаю свойства ее фотографии" (С.419). Сомнения самого героя в точности истолкования картинок ("картинки" в романе "Приглашение на казнь" воплощают образ плоской реальной действительности), позволяют судить об относительности точек зрения в романе: "и окружение Цинцинната не столь прозрачно, и сам Цинциннат не столь непроницаем, сколь это кажется поначалу"[2].

Первая запись показывает, что сам герой субъективно ощущает в себе конфликт сознания человека массового, "пошлого", и сознания человека духовного: "...вместо нужной, ясной и точной работы, вместо мерного подготовления души к минуте <...>, когда

---

[1] Кузнецов П. Утопия одиночества. В. Набоков и метафизика// Новый мир - 1992 - № 10, с.245.

[2] Линецкий В. За что же все-таки казнили Цинцинната Ц.?//Октябрь - 1993 - № 12, с.176.

ведро палача...<...>, вместо этого невольно придаешься банальной, безумной мечте о бегстве" (С.420).

Прерывистый синтаксис, незаконченность фраз, характерные для первой записи Цинцинната, отражают его внутреннюю неготовность к целостности мировосприятия.

Таким образом, духовное двойничество Цинцинната противоположно классической модели двойничества: если "в классическую эпоху отношения героя и двойника иерархичны", ибо потребность в двойнике объясняется потребностью в полноте и целостности самопознания, то "на вопрос, кто из двух внутренних Цинциннатов изначальный, ответа не существует"[1]. С одной стороны, герой Набокова изначально знает о существовании высшего сверхфизического бытия, и это тайное знание, воспринятое генетически от родителей, наделяет его высшей духовностью и тайной, "непрозрачностью". С другой стороны, с раннего детства Цинциннат испытывает "банальный" страх смерти (и как его вариант – страх быть раскрытым), опошляющий его духовную сущность, ибо смерть может приобщить его к сверхфизической реальности. Следовательно, двойничество, нецелостность – изначальная сущность человека.

Замысел катаевской повести "Святой колодец" как "книги сновидений" предполагает героя одновременно и объектом, и субъектом сна и позволяет реализовать сны как ситуации самопознания. Один пласт самопознания восстанавливает эмпирическую реальность, в которой пребывал герой (опосредованные событием сна хаотические фрагменты воспоминаний отражают все сферы реального бытия героя). Другой пласт составляет реальность "чистого" воображения (образы - фантомы сознания героя обнажающие скрытые страхи; например образы "обуви", "телевизора", "Америки"). Третий пласт сознания героя организует творчество: автор-герой объективирует присущие ему черты характера в образы-знаки, маски, двойники. Например, лирический герой повести "Святой колодец" чувствует в себе, человеке творческом и богемном, не только мудрость старика, причастного таинству, который моет у Святого источника творчества бутылки, подбрасываемые ему действительностью, и наполняет их живой водой искусства, но и скотское, обывательское, паразитическое сознание, которое развращает его творческий дух. Эти грани своего "Я" катаевский герой

[1] Линецкий В. - С.178.

объективирует в образах говорящего кота, Альфреда Парасюка, "человека-дятла с костяным рылом".

В этой констатации собственной двойственности (творческое/обывательское) проявляется и сущность человека как нецелостного, изменчивого, массовидного существа, и элемент цинизма, присущего современному человеку (например, образ кота, с комфортом устроившегося в апартаментах хозяина и с неизбежностью позволяющего ему – в расплату за блага – выворачивать себе пасть для произнесения каких-то слов, замещает в повести близкий автору тип авторской личности).

Н. Лейдерман писал, что традиционный мотив двойника в "Святом колодце" Катаева двупланов: это и материализованная метафора (человек-дятел меняющий лица), и метафора в ее "чистом" ассоциативном виде (кошмар, фантом сознания героя, его духовная болезнь)[1].

Повесть "Кубик" представляет собой размышления автора-героя о разных гранях собственной личности. Повествование может быть разбито на несколько параллельных рядов, каждый из которых связан с разными образами авторского сознания: Мальчик, Мсье, пудель Кубик. Эти образы объективируют различные грани самосознания автора-героя, обретают в повести Катаева автономное бытование, как бы отчуждаясь от собственно личности автора-героя, которая явлена в повести и как автобиографический персонаж, и как рефлексирующее сознание. В подобной субъектной организации проявляется процесс отчуждения личности от собственной сущности вследствие подмены непосредственного переживания жизни образотворчеством.

Внутренняя коллизия повести заключается в том, что Мальчик (целостный образ "Я в детстве") противопоставлен прочим образам, на которое расщепляется сегодняшнее бытие автора-героя, ибо он одновременно ощущает в себе:

- "Я - цивилизованное" (образ Мсье);
- "Я - массового человека" (образ пуделя Кубика);
- "Я – частное", проявляющееся в событиях частной жизни;
- "Я - творческое", пытающееся гармонизировать духовное бытие.

---

[1] Лейдерман Н. Взаимодействие жанровых и стилевых структур в лирической прозе// Взаимодействие стиля и жанра в советской литературе. - Свердловск, 1984, с. 74.

Введение этих одновременно существующих двойников автора-героя, свидетельствует уже не столько о познании скрытой сущности бытия, сколько об осознании собственной драматической несамотождественности, вызванной вовлеченностью в катастрофическую или прозаическую реальность сегодняшнего дня.

В романе Набокова и в повестях Катаева двойничество является способом воссоздания авторских представлений о нецелостности и иррациональности человеческого сознания и о многослойности бытия, однако характер этих представлений существенно отличается.

Набоков верит в то, что можно придать существованию человека подлинный смысл, сотворив новую эстетическую реальность (двойника реальной действительности, внеположенного ей). Способность создавать текст выводит человека к сверхзнанию истинной реальности, сверхфизической. Например, записи Цинцинната указывают на то, что обретение сверхзнания совпало для него с обретением навыка письма ("я знал то, что знать невозможно <...> и до сих пор у меня еще болит то место памяти, где запечатлелось самое начало этого усилия <...> Должно быть, я тогда только научился выводить буквы" - С.446).

Характерно, что все записи Цинцинната в тюрьме передают ощущение особой роли, значимости текста в решении экзистенциальных вопросов. Например, первая запись: "Между тем, знай я сколько осталось времени, я бы кое-что... Небольшой труд...запись проверенных мыслей...Кто-нибудь, когда-нибудь прочтет и станет весь как первое утро в незнакомой стране." (С.419-420). В последней записи: "Ах, знай я , что так долго еще останусь тут, то бы начал с азов и, постепенно, столбовой дорогой связных понятий, дошел бы, довершил бы, душа бы обстроилась словами... Все, что я до сих пор написал, только пена моего волнения, пустой порыв, – именно потому, что я так торопился. Но теперь, когда я закален, когда меня почти не пугает <.....> смерть..." (С.513). В записях Цинциннат устанавливает прочную связь между созданием текста и преодолением страха смерти.

Примечательно, что процесс письма порождает не только самостояние героя, но и обретение им внутренней целостности. Из последней записи Цинцинната видно, что герой восстанавливается целостно в границах своего истинного ("добавочного") "Я" только тогда, когда его "почти не пугает смерть". Создание собственного текста помогает герою довериться "другой" реальности. Неслучайно

текст последней записи Цинцинната не содержит внутренней борьбы, сомнения в себе, характерных для записей Цинцинната раньше. Герой полностью доверяется своему внутреннему духовному "я", отказываясь от реальной жизни как от сна: "Вот тупик тутошней жизни, – и не в ее тесных пределах надо было искать спасения. Странно, что я искал спасения. Совсем – как человек, который сетовал бы, что недавно во сне потерял вещь, которой у него на самом деле никогда не было..." (С. 512).

Исчерпанность его собственного дискурса (конец записей) совпадает и с объединением Цинцинната-основного и Цинцинната-добавочного в единую целостность, и с казнью – финалом романа Набокова. В финале "герой повышает свой статус, переходя из текста, понимаемого как связное многообразие псевдореферентов, в смысловое поле, близкое автору".[1] Иначе говоря, в финале герой умирает в реальной действительности, но воскресает в реальности авторского пространства-текста. Таким образом, в романе Набокова "Приглашение на казнь" два текстовых дискурса, первый – принадлежащий герою, второй – автору (это отличает "Приглашение на казнь" от повестей Катаева, где дискурс один, принадлежащий автору-герою). Подобный подход принципиален для Набокова, ибо создает сакрализацию художественного слова: реальность текста – это та область, где соединяются представления о плоском физическом мире и об интуитивно ощущаемом сверхфизическом.

Сравним соотношение в "Приглашение на казнь" плоского и многомерного отображения в антитезе картинок и текста. Описание картинок разного рода (рисунки Эммочки о побеге; фотороскоп мсье Пьера, журналы с картинками, которые читает Цинциннат в камере, "петки") составляет особый пласт повествования в "Приглашении на казнь", ибо картинки воплощают образ реальной действительности, но всегда плоско, поверхностно, лживо. "Это был том журнала, выходившего некогда, – в едва вообразимом веке <.....>. Все было глянцевито, переливчато, все тяготело к некоему совершенству <.....> ласточкой вольно летела дева в трико – так высоко над блестящим бассейном, что он казался не больше блюдца: в прыжке без шеста атлет навзничь лежал в воздухе..." (С.419).

---

[1] Жиличев Е. Элементы метапоэтической организации литературного текста в романе В. Набокова "Приглашение на казнь" // Молодая филология. – Вып. 2. – Новосибирск, 1998, с.165.

Текст, напротив, всегда создает многомерную ("складчатую") реальность. Например, многомерность реальности авторского текста проявляется не только в создании образа героя (Цинцинната), но и в пейзажах: "Справа, на стенах одинаковых домов, неодинаково играл лунный рисунок веток, так что только по выражению теней, по складке на переносице между окон Цинциннат и узнал свой дом" (С.400). "А еще дальше, по направлению к дымчатым складкам холмов, замыкавших горизонт, тянулась темная рябь дубовых рощ <...>" (С.414).

Существенно, что пересоздает реальность в своем творческом сознании в романе "Приглашение на казнь" автор, а не герой. Цинциннат пишет записки, воссоединяющие его внутреннюю сущность, но образа другой, сущностной, реальности из его записей не предстает. Это подход, принципиальный для модернистского сознания первой половины XX века, утопически надеющегося на истинность "другой" реальности и боящегося опошлить ее тайну своим вмешательством. Например, в последней записи Цинцинната читаем: "Я обнаружил дырочку в жизни, – там, где она отломилась, где была спаяна некогда с чем-то другим, по-настоящему живым, значительным и огромным, – какие мне нужны объемистые эпитеты , чтобы их налить хрустальным смыслом..... –Лучше недоговаривать, а то опять спутаюсь <.....> у меня лучшая часть слов в бегах" (С. 512).

Автор у Набокова изначально принадлежит иной реальности, нежели его герой, реальности текстовой, эстетической, которая смежна с реальностью истинной, высшей. Отстранением автора от этой реальности, из которой стремится вырваться и герой, объясняется ирония автора по отношению к создаваемому им художественному миру. Например, уже с первых страниц дает понять, что роман для него – лишь "лакомое чтение", которое он "легонько ощупывает" и "машинально проверяет" (С.395). Страх смерти, ужас, тошнота – эмоции героя "Приглашения на казнь", "другого" по отношению к автору.

В повестях Катаева 60-х годов низведенный собственным страхом до положения героя катаевский автор-герой жаждет обрести статус автора, дающий экзистенциальную вненаходимость. В стремлении преодолеть хаос внутреннего мира и знание "сгорающего" бытия (пустоты, ада) катаевский автор-герой в воображении создает связанность и обратимость явлений мира, похожие на мифологическую. В этом своеобразно преломилась идея "двойничества":

совмещая в душе мир реальный и ирреальный, герой понимает, что реализуются эти субъективные ощущения и интуиции только в акте воображения, но не в реальности бытия. В "Кубике" складывается концепция, что акт говорения, фиксирующий, материализирующий творческие процессы воображения, может упорядочивать хаос бесконечной материи, может одухотворять мировое пространство, но никогда не восполнит пустоту вечного небытия.

Т.Л.Рыбальченко

СУДЬБА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В РОМАНАХ В.НАБОКОВА "ДАР" И А.БИТОВА "ПУШКИНСКИЙ ДОМ"

Перекличка двух романов, разделённых переломным тридцатилетием ("Дар" - 1937год, "Пушкинский дом" - 1971 год), замечена и откомментирована автором "Пушкинского дома" в "Комментариях", ставших частью текста романа, где Битов, осознавая схождения с Набоковым, говорит о их объективном характере, исключающем реминисценции: "Пушкинского Дома" не было бы, прочти я Набокова раньше ", раньше 1970 года, когда собственный роман Битова был написан "на три четверти".[1] Оставляя в стороне проблему влияния, подражания, цитирования, согласимся с Битовым, что в литературе "могут иметь цену одни и те же сюжеты..., в ней могут одновременно и разновременно самостоятельно зарождаться близкие формы." (с.403), и попытаемся увидеть в них не только диалог двух русских писателей, но и свидетельство о "странных схождениях" и различиях в понимании судьбы русской литературы писателями разных генераций (первой и второй половины XX века/, разных социокультурных пространств) эмиграции, открыто противостоящей культуре метрополии, и внутренней оппозиции в границах господствующей культуры метрополии. Такое сближение не должно умалить ни одного из названных писателей, но позволит выявить действительное единство русской литературы XX века , хотя бы в осмыслении трагической судьбы самой русской литературы. Литература, "какой бы она была, какой бы она стала", продолжена и, как считает Битов, "закрыта" Набоковым, но в романе Битова, то есть в литературе, какой она предстала реально после пятидесятилетнего перерыва традиций, возникло обращение к тем же проблемам, связанным с судьбой литературы, и близкое их преломление.

Битов и Набоков акцентировали в своих романах метасюжет, то есть не только" сюжет реальности", но "сюжет-рефлексию" по

---

[1] Битов А.Г. Пушкинский дом. - М.: Известия,1990, с. 406. Далее текст цитируется по этому изданию.

поводу процесса создания текста о реальности и по поводу литературы как таковой. Битов называл "Пушкинский дом" романом-реминисценцией, романом-музеем /с.8/, музеем русской литературы. Набоков писал о своём последнем "русском романе": "Его героиня не Зина, а русская литература".[1] Можно выделить два аспекта сюжета русской литературы в обоих романах: во-первых, контуры русской литературы обнажены в спорах о литературе, в текстах о литературе: во-вторых, судьба русской литературы реализована в сюжете вхождения героев в литературу, при этом появляется возможность определить значимость духовных ориентиров, даваемых русской литературой, для самоопределения человека.

Контуры истории русской литературы возникают в прямых обсуждениях её достижений персонажами романов, но при этом снимается односторонность оценки, акцентируется дискуссионность версий. У Набокова в ряду множества суждений о литературе выделены концепции, за-служивающие равного внимания, хотя и расходящиеся между собой: отец Фёдора, Кончеев и сам Годунов-Чердынцев имеют собственные эстетические представления и потому свои представления с ценностях и потерях русской литературы. Битов сталкивает неравноценные в своей авторитетности концепции деда (Модеста Платоновича), Левы Одоевцева и Митишатьева. Открытая полемика с устоявшимися моделями истории русской литературы, с мифами о ней представлена в романах текстами персонажей: с "шестидесятническими" мифами прогрессивной учительной литературы спорит книга Годунова-Чердынцева; с советскими мифами об особой, жизнестроительной литературы (со школьной программой русской литературы) полемизирует молодой Одоевцев в статьях о Пушкине. При этом разная близость авторов к персонажам обусловливает разную степень присутствия авторского слова в спорах о литературе. Вопреки утверждениям самого Набокова о "дистанцировании от персонажей"[2] герой романа "Дар" близок автору по судьбе, по эстетическим пристрастиям, поэтому авторская версия русской литературы не выявлена в прямом авторском слове, доверена персонажу и подсвечена версиями других персонажей. Битовский герой не выдерживает права на ав-

---

[1] Набоков В.В. /Предисловие к английскому переводу романа "Дар"/ //В.В.Набоков: pro et contra. - СПб: Изд-во РХГИ, 1997, с.50

[2] "Я стараюсь держать моих персонажей вне пределов моей личности" -// В.В.Набоков: pro et contra, с.142

торитетную версию истории русской литературы, хотя и способен однажды подняться к самостоятельному суждению. "Сальеризм", увлеченность развенчанием русской литературы, отступившей от пушкинской свободы, мешает битовскому герою найти объективные контуры литературы. Поэтому в романе Битова выстраивается авторский текст, создающий абрис русской литературы: "Комментарии", вставные главки "Курсив мой", система эпиграфов, названий глав и разделов.

Судьба русской литературы, её сущность, её социальная и экзистенциальная роль реализована и сюжетно, в судьбе центральных персонажей, самоопредляющихся в текучей реальности, и в мире её отражений, в литературе. Этот аспект обнаруживает большее различие романов, связанное с новыми проявлениями кризиса культуры, открывшимися во второй половине XX века. Битов показывает возвращение русской литературы, её реабилитацию в советское общество, что однако не приводит к духовному развитию, а порождает имитацию, пародирование русской культуры (дежурство в Пушкинском доме, а не творчество под воздействием Пушкина). При этом попытка защитить культуру от хамского потребления превращается в жалкую пародию (пьяную дуэль Лёвы и Митишатьева). В романе "Дар" сюжет вхождения героя в русскую литературу творчеством: книгой стихов о детстве, замыслом книги об отце, замыслом книги о даре и любви - реализует более оптимистическое представление Набокова о спасительной роли творчества /напомним, что это представление 30-х годов/, хотя авторская концепция отнюдь не иллюстрируется судьбой главного героя. Годунов-Чердынцев представляет один из возможных выборов /другой - выбор Кончеева/. Концепция автора шире концепции персонажа, творчество не сводится к жизни в слове: познание жизни, в частности, жизни Чернышевского, участие в реальной жизни, в частности, рождение любви к Зине, - в романе даются как необходимое условие самоопределения в творчестве, в литературе.

Вычленим модели русской литературы, выстроенные в романах Набокова и Битова, прежде чем говорить о перспективах литературы в XX веке.

В оценке Кончеева, более снисходительной, нежели оценка Годунова-Чердынцева, "вся русская литература... занимает - после самого снисходительного отбора - не более трёх - трёх с половиной тысяч печатных листов, а из этого числа едва ли не половина дос-

тойна не только полки, но и стола." /с.65/[1] Сам Годунов-Чердынцев оценивает судьбу русской литературы исходя из современной ему литературной ситуации, то есть как кризис, распад, видимый и в литературе русской эмиграции, и в советской литературе /об этом скажем позднее/. Несогласие с пониманием ценностей современной русской литературы толкает Годунова-Чердынцева заняться историей литературы, а имя Чернышевского становится центральным, так как с Чернышевским, с 60-ми годами связывают современные литераторы "лучшие заветы русского освободительного движения" /с.178/. "Питаясь ими", развивались такие великаны, как Тургенев, Некрасов, Толстой, Достоевский, - такую трактовку русской литературы слышит в кругах эмигрантской интеллигенции Годунов-Чердынцев и потому начинает спор не с последователями, а с самим родоначальником эстетики, чуждой Годунову-Чердынцеву.

Замысел книги о Чернышевском связан не с "упражнением в стрельбе"/с.177/ по несомненному авторитету и даже не как спор с его оценками русской литературы /для Чернышевского значимо то, что Годунов-Чердынцев не включает в "золотой фонд", и напротив, Чернышевский был критиком Пушкина, Гоголя - истинных художников в оценке Годунова-Чердынцева/. Позитивное начало замысла книги связано с попыткой понять сущность и назначение искусства, предназначение дара художника, и только в связи с этим возникли спор с Чернышевским, расследование, "с чего началось замутнение источника " в истории русской литературы, приведшее к современному кризису.

В романе даны контуры истории русской литературы, начавшейся с XIX века. В " Лекциях по русской литературе" Набоков поясняет это временное ограничение: до XIX века "за вычетом одного средневекового шедевра" литература не была самостоятельной; но в романе содержится и другое основание для невключения литературы до XIX века в золотой фонд: утилитаризм, подчинённость литературы внеэстетическим задачам. Итак, русская литература началась о безусловных ценностей: Пушкин, Лермонтов, Гоголь.

Годунов-Чердынцев читает "Анджело","Путешествие в Арзрум".

---

[1] Набоков В.В. Собрание сочинения в 4 томах. Т.3. - М.: Правда,1990. /Далее текст цитируется по этому изданию/ Эта количественная оценка близка собственной набоковской: "23000 стра ниц - "лучшее в прозе и поэзии". //Набоков В.В. Лекции по русской литературе. /Пер. с англ./. - М.: Независимая газета,1998, с.14.

знает наизусть целые страницы "Пугачёва"; как "первосонье" видятся ему Самсон Вырин, барышня-крестьянка; его няня из тех мест, откуда Арина Родионовна; "с голосом Пушкина сливался голос отца" (с.88). Все эти детали восприятия Пушкина свидетельствуют о набоковской концепции искусства как особого мира, обладающего для читателя самозначимой ценностью: "у пушкинского читателя увеличиваются лёгкие в объёме" (с.87), читатель "питается " Пушкиным, вдыхает Пушкина. Тот же подход и в оценке Лермонтова: "очарование Лермонтова, даль его поэзии, райская её живописность и прозрачный привкус неба во влажном стихе..." (с.228). Значение Гоголя в романе утверждается, скорее, через отталкивание от суждений Чернышевского: "...не знал таких вещей, как принцип". Это "дурное" влияние Пушкина Годунов-Чердынцев трактует как истинно плодотворное: "Бедный Гоголь! Вот и отец Матвей, этот мрачный забавник, тоже заклинал его от Пушкина отречься" (с.228), что и привело к гибели гения Гоголя. У Годунова-Чердынцева, напротив, том "Мёртвых душ" удостоен стола, точнее, лежит у кушетки.

Следующий период русской литературы в романе представлен двумя потоками: "животворный луч пушкинской поэзии" продолжает звучать в поэзии Тютчева (его читает отец - камертон эстетического вкуса, Тютчев "ночует" на столе Годунова-Чердынцева в последнее время) и Фета (всё прощается ему за "прозвенело в померкшем лугу"), но господствовать в русской литературе начинает другой поток - порождение материалистической реальной критики, призвавшей поклоняться реальности. Путь отражения реальности исказил литературу прежде всего тем, что привёл к неточности слова и, парадоксально, к неточности "отражения. Годунов-Чердынцев видит "газетно-городской порок" в "часто воспитательной" поэзии Некрасова,"порок обобщений" в прозе Герцена, ошибки в описании природы, "желанные окончания глав", по определению Кончеева, и "дурацкие тет-а-теты в акатниках" у Тургенева, (хотя дар Тургенева пробивается в мастерских деталях, например, "серый отлив чёрных шелков"), многословие Лескова, штампы Гончарова ("кринолин и сырая скамья"). Утрата эстетического аристократического слуха в литературе не сводится к сословному изменению статуса русских писателей, хотя те, кого Набоков называет писателями "первого ряда", отмечены дворянской культурой и дворянским происхождением, но полемика с "разночинной" литературой проявляется в споре о Достоевском. В " Даре" ещё

нет резко враждебного отношения к Достоевскому, которое проявилось в американский период Набокова (например, в "Лекциях по русской литературе", где Достоевский назван третьесортным писателем, журналистом, в романе "Посмотри на арлекинов"). В "Даре" противоречия в оценке Достоевского проявились в различии отношений двух близких автору персонажей: Кончеев "горячо любил" автора "Двойника" и "Бесов", Годунов-Чердынцев усматривал банальность Достоевского, сравнивая его мир с комнатой, где днем горит лампа. Именно за содержание, за пафос отвергается Достоевский, в познании реальности совершивший "обратное превращение Бедлама в Вифлеем", тогда как дар художника не отнимается у Достоевского, вспоминаются детали его прозы (мокрый след рюмки на столе).

Итогом реалистического пути русской литературы стала "жиденькая, удобозапоминающаяся лирика конца прошлого века, жадно ждущая переложения на музыку как избавления от бледной немощи слов..." (с.133), прорыв из которой возникал в лирике серебряного века, но не привёл к высоте пушкинского периода.

Литература серебряного века предстаёт в романе "Дар" как противоречивое явление. Во-первых, расходятся оценки самого Годунова-Чердынцева и отца. Отец "поэзию новейшую считал вздором", отворачивался от "морды модернизма", "Фёдор же чувствует "новое очарование, появившееся в чертах русской поэзии" (с.134), в юности он "воспринимал восхищённо, благодарно, полностью... всех пятерых, начинающихся на Б, пять чувств новой поэзии." Во-вторых, изменились отношения Годунова-Чердынцева к новейшей поэзии: он вышел из влияния "уродливой и вредоносной" школы, ритмы и образы которой грозили войти в поэзию самого Годунова-Чердынцева ("как только я начинал пользоваться им (ритмом -Т.Р.), незаметно вкрадывался в мой стих голубой паж, инок или царевна..."), но ценит поэзию Кончеева, видит в ней то, что "продолжает Пушкина", тот самый "животворный луч" подлинной литературы. В-третьих, расхождение с эстетикой серебряного века проявляется сюжетно: судьба Яши Чернышевского демонстрирует губительность смешения жизни и литературы. В поэзии Якова Чернышевского Набоков дал угасание пушкинского луча, банализацию эстетики серебряного века. Гумилёва и Эредиа, Блока и Рильке, Анненского и Ходасевича: "Горчайшая любовь к России, есенинская осень, голубизна блоковских болот, снежок на торцах

акмеизма и тот невский гранит, на котором едва уж различим след пушкинского локтя." (с.36). Катастрофа Яши Чернышевского проявляет опасное смешение реальности и литературы, введение литературы в жизнь, казалось бы, противоположное шестидесятническому принципу вторжения реальности в литературу. Нездоровое отношение к жизни, отсутствие остранённого, объёмного, неутилитарного отношения к ней разрушает умение любить её прекрасные проявления.

Наконец, четвёртый период русской литературы - послереволюционный - трактуется Набоковым как забвение особой сущности литературы, особого дара слова прорываться за границу реальности. Ангажированность идеологией и политикой, низведение литературы до решения практических проблем общества и самих писателей объединяют и советскую литературу (её контуры представлены в книжной лавке), и эмигрантскую литературу (её быт представлен редакцией издательства, саркастически изображёнными выборами руководства писательского союза, а её "продукция" представлена в беспощадном изображении двух литературных вечеров, где читает "философскую трагедию" Буш, где поэты воспроизводят все штампы дореволюционной литературы с "шампанским, Распутиным и апокалиптически-апоплексическими закатами над Невой", а эпитеты "ради красоты были поставлены позади существительных, глаголы тоже куда-то улетели", и лишь в стихах Кончеева "жила музыка, бездна смысла, не нуждающееся в словах совершенство" (с.84).

То, что Набокову в романе "Дар" важно не размежевание с магистральным путём русской литературы, а поиск причин упадка русской литературы, свидетельствует книга о Чернышевском, написанная героем Набокова, прервавшим работу над книгой об отце и обратившимся не к Пушкину, образцу для самого Годунова-Чердынцева, а к Чернышевскому - ориентиру большинства русских писателей с шестидесятых годов прошлого века. Замысел книги об отце и сменивший его замысел книги о Чернышевском возникает в момент самоопределения Годунова-Чердынцева не только в литературе, но и в реальности. Отец оставил пример самотождественности, независимости человека от условий существования (путешествие - метафора его жизни) и объёмного восприятия жизни, способности остановиться на том, что неутилитарно (бабочки), разгадывать настоящее, а не строить его, искать в настоящем

не ответов, а тайны, что определяет и художнический дар. Чернышевский реальность объявляет критерием и границами бытия. Самотождественность он видит в определённости, однозначности понимания жизни, художника ставит в зависимость не от дара, не от потусторонности, а от условий реальности. Обращаясь к Чернышевскому, Годунов-Чердынцев проявляет верность отцу и стремится понять "голос, который обогащает приметливого человека", даже если этот голос не совпадает с собственным. Книга о Чернышевском уже поэтому не пасквиль, а познание чуждой позиции в жизни и искусстве. "Такие люди, как Чернышевский, при всех их смешных и страшных промахах были ... действительными героями в своей борьбе с государственным порядком вещей..." (с.183). Однако существование в границах реальности, понимание только того, что сейчас и рядом, приводит к ложному, "превратному чувству времени как некоего роста... Бытие определяется для нас как вечная переработка будущего в прошедшее... При этих обстоятельствах попытка постижения мира сводится к попытке постичь то, что мы сами создали... Времени нет.... всё есть некое настоящее, которое, как сияние, находится вне нашей слепоты." (с.307-308). Этот экзистенциальный довод Годунова-Чердынцева определяет его жизненный выбор (не убегать от реальности, но и не быть ею ограниченным), его художественные принципы: литература не должна служить, искать те ответы, которые нужны реальности, "стремление непременно добиться ответа - то же, что требовать от куриного бульона,чтобы он закудахтал" (с. 308).

Экзистенциальный смысл судьбы Чернышевского, обнаруженный и Набоковым, и его героем, точно определил И.Сухих: "...Человек, не угадавший своей судьбы и не избежавший её".[1] Чернышевский пошёл не за своим даром. (Керн отдаёт дань экономическому дару Чернышевского), а взял на себя роль "Христа второго", сыграл её достойно, но неорганичность его жизни проявилась в том ложном воздействии на литературу, от которого отталкивается Годунов-Чердынцев. Русские писатели, пойдя вслед за этическим примером критика Чернышевского, капитулировали перед реальностью, понятой как сделанное человеком. Исчезла тайна бытия, объёмное видение жизни. Не отражение жизни - назначение поэзии, а разгадывание "тройной формулы бытия: невозвратимость, несбыточность, неизбежность" (с.89), то есть видение в настоящем

---

[1] Сухих И. Поэт в Зазеркалье. /1937-38. "Дар" В.Набокова //Звезда, 1999,№4. С.224.

и прошлого, и будущего, и того, что сбылось, сбудется, и невоплощаемого бытия. Смысл потустороннего доступен художнику, считает Годунов-Чердынцев: "Я мечтаю когда-нибудь произвести такую прозу, где бы "мысль и музыка сошлись, как во сне складки жизни" (с.65), однако его двойник Кончеев, которого цитирует в данном случае Годунов-Чердынцев, в последней встрече отказывает поэзии в поиске смыслов: "вы развратили свою поэзию словами и смыслом... Муза прелестна бедностью." (с.306).

Можно сказать, что в "Даре" Набоков выразил собственный спор о чистом эстетизме (Кончеев) и о "гносеологической глубине", о способности слова давать смыслы бытия, не ответы, а ориентиры: как создание книги о Чернышевском стало процессом самоопределения Годунова-Чердынцева. Остаётся в искусстве и текущая реальность, но как субъективно значимая, закрепляемая в слове вопреки закону исчезновения, как это произошло в стихах Годунова-Чердынцева, закрепивших исчезнувший мир детства. А.Битов именно это называет сущностью эстетики Набокова: "Набоков - реалист в том смысле, что именно реальную жизнь он пишет. Её мало. Она бессмертна. Он ловит её в свой сачок. Текст кончается и умирает. Жизнь, в нём запечатленная, остаётся бессмертной".[1]

Художник должен преодолеть ангажированность, отказаться от принципа: искусство должно быть полезно обществу. По наблюдению Годунова-Чердынцева, слишком много в русской литературе о поклонах, слишком заметно заискивание авторов перед судом общественного мнения /даже у аристократа Тургенева/. Аристократизм Набоков ценит как личную независимость, а не как сословное чванство, и Годунов-Чердынцев с неприязнью улавливает аристократическое хамство, "классовый душок" в отношении к Чернышевскому Толстого, Тургенева, чувствуя его во фразе о "клоповонящем господине".

Иная концепция истории русской литературы представлена в романе "Пушкинский дом" А.Битова, что объясняется расхождениями Битова с Набоковым в понимании сущности и назначения литературы. Литература, по Битову, не проявление таинственного дара, дарованной свыше способности видеть потусторонность, преодолевать границы реальности, а познание сущности настоящего,

---

[1] Битов А. Ясность бессмертия - 2 //Звезда, 1996, №11, с.138-139.

предстоящей реальности. Философская концепция слова в романе принадлежит деду Одоевцеву, его эссе "Хождение в Иерусалим" спорит с модернистским отношением к слову как к намёку о тайне при субъективной свободе художника создавать свои миры, обозначая словом образы воображения. Дед Одоевцев восстанавливает приоритет смысла в слове, отданном поэтам под метафоры: "Переставили его в конец житейского ряда, а "в начале было Слово..." (с.125). Поэтому творчество - это проявление свободного ума, а не воображения. Ум, по версии Модеста Платоновича, дарован человеку как способность понять реальность, то есть самому определить сущность явлений: "Ум - нуль. Да, именно нуль умен. Пустота, отсутствие памяти, заготовленности - вечная способность к отражению реальности в миг реальности, в точке её осуществления." (с.79).

Битов утверждает смысловую, мироориентирующую миссию творчества прежде всего для самого художника. В слове, в тексте закрепляется определённость отношения к реальности, текучей, многовариантной, в назывании проявляется выбор личности, определённость. Бог в идеальном случае, который предстал в творчестве Пушкина. Важно, что герою своего романа Битов даёт разгадывание не изысков стиля Пушкина, а сущности пушкинского самосознания. Разумеется, "отражение реальности" Битов понимает не по канонам реальной эстетики, а экзистенциально, как отражение в сознании художника мироздания, когда человек чувствует себя не в потусторонности, а "существующей точкой боли", ощущает "приложимость всех сил ко мне". Набоковский же художник - соглядатай, готовый выйти за границу реальности.

В отличие от субъективистской эстетики Набокова, Битов исповедует органическую эстетику.[1] Искусство не способно сохранить исчезнувшую реальность, воскресить её, как утверждал Набоков, по этому поводу Битов иронизировал: можно ли цыплёнка-табака превратить в цыплёнка? Более того, реальность неотменима, от неё нельзя уйти, её нельзя изучать, наблюдать - в ней нужно жить. Деду Битов отдаёт полемику с традиционной в русской культуре борьбе с пошлостью, которую трактуют как доступность, утверждая тем самым романтический взгляд на реальность. Борцы с ней, "пророки новой жизни" ("милый Чехов": "сложная фигура Горький") не

[1] Справедливо назвал эстетику А.Битова "эстетикой нормальности" М.Берг в статье "Антиподы: писатель дневной и ночной"//Новое литературное обозрение, №28, 1997, с.223-231.

учитывают, по мнению деда, что доступны безусловные ценности - воздух, вода. В презрении к реальности - ошибка литературы: "счесть законы природы оскорбительными для Человека с большой буквы (или дороги...) - вот методология Пошлости" (с.125). Литература перестала объяснять реальность, выражать её вечно меняющуюся сущность, называть доступное, то есть безусловное, и обратилась к тому, "что не было ... доступно, проводя в жизнь идеи, быть может, самые благородные и, как мне кажется, Богу угодные, - не выступаю ли слугой прогресса, расширяя Сферу Потребления ещё одним Новым Наименованием. Чем из духа извлекать "прок и пользу", так не лучше ли - не просвещать потребителя?" /с.126/ Литература разучала людей искать способы существования в данной человеку реальности.

Экзистенциальный смысл творчества (и литературы как одного из проявлений свободного ума) заключается в том, что оно является способом самоопределения свободной личности. Так, в статье Лёвы Одоевцева (которая была опубликована как работа самого Битова)[1] стихи трёх русских поэтов проявили именно поиски смысла бытия, "в темноте, пустоте" поиски места в бытии, а не словесную игру. Невозможно остранится от бытия, напротив, чтобы бытие не закружило, нужно погрузиться в эпицентр реальности, в "середину контраста". Не случайно Битов из всех романов Набокова выделяет "Подвиг", где в центре не художник, не писатель, не исключительный, а самобытный человек, где становление человеческого духа не поглощено творческим становлением, и потому герой оказывается в многомерных реальных отношениях (и любовь, и учёба, и быт, и семейные обношения сплетены вместе, нераздельно), где поражение героя в жизненных обстоятельствах приводят не к замене реальности творчеством, а к погружению в реальность, возвращению в Зоорландию, опасную жизнь.

Будучи способом самоопределения для творца, литература может быть воспринята как ответ, как образец для нетворческого человека, и тогда литература реализует объективное противоречие, таящееся в ней: перестать объяснять движущуюся реальность, стать мифами о реальности. Эта опасность больше тревожит писателя второй половины XX века, заметившего в современной ему культуре тиражирование, пародирование истин, открытых в других

---

[1] Битов А. Три "пророка". // Вопросы литературы. 1976,№7, с. 145-174.

исторических ситуациях свободным умом художников. Покажем это позднее, а здесь отметим, что и Набоков прозревал опасность пародирования литературы, например, в романе "Отчаяние", где герой следуя образцу, взятому из литературы, Раскольникову, обнаруживает близость к низким персонажам Достоевского, обесценивает учительный пафос классика. Но в "русский" период Набоков, видимо, возможность порождения штампов для подражания связывает с неистинной литературой, не случайно, именно Достоевский, занятый проблемами реальности, а не слова, даёт материал для подражания: смешение искусства и реальности оказывается двойным: писатель переносит реальность в текст, читатель переносит текст в реальность, совершает преступление.

Битов, объявляя гносеологическую миссию литературы, сознаёт трагическую опасность познания: открывая присущее реальности зло, переводя его в слово, делая доступным пониманию, искусство позволяет реализовываться возможности, то есть слово продолжает творить реальность, будучи вначале и началом. Если для Набокова это вторжение слове в реальность - ошибка писателя, отход от эстетического отношения к слову, то для Битова это обречённость литературы, призванной быть способом познания для художника, но продуктом потребления для читателя, не познающего сущность бытия, а ограничивающегося предложенными версиями его. "...Остаётся неясно, что впереди чего: явление или отражение его... Достоевский с исключительной силой гения "просветил" насквозь... явление, еле зачавшееся, ещё ничтожное. ... Не просветил ли он его и во втором смысле? Не сформулировал ли зло, настолько недееспособное, что никогда не смогло осознать себя? ...Факт тот, что бесы вошли в силу, когда о к а з а л и с ь, после романа. Естествен /и принят/ такой взгляд, что гений прозревает будущее, и бесы развернулись бы и без романа, а Достоевский предостерёг. Но никто ещё не внимал художественным предостережениям. Литература вообще не для "пользования". Она не лекарство... Пользоваться ею умеют только сами бесы.

Несозидательные силы всегда разрушительны.... Не вдохнул ли в них Фёдор Михайлович?.." (с.399-400). Подражание литературе не сводится к повторению высокого, повторяется и низкое, бесовское, реализуется то, что, будучи непознанным, возможно, не осуществилось бы.

В данном случае Битов говорит о парадоксах познания как такового: непредсказуема судьба открытых личностных смыслов. Ещё

одна болезнь литературы - утрата духовной свободы художников в культуре, зависимость не только от мнения среды, от идей времени, но и от открытий, совершённых другими художниками. Битов спорит со схемой целенаправленного развития литературы: Пушкин породил Гоголя, а из гоголевской шинели вышли все. Литература не эстафета, не двигатель преемственности ("Старик Державин нас заметил..."), хотя разрушителен для культуры и принцип борьбы, свержения "отцов". Битов говорит об аристократической свободе Пушкина искать своё место и в реальности, и в культуре, среди всяких традиций, под воздействием разных художественных открытий, без зависти к найденным смыслам. В рус- ской литературе герой Битова открывает особый вид зависти, сальеризма: зависть Тютчева к Пушкину, "удовлетворённое оплакивание" Львом Толстым Достоевского, комплекс "опоздавшего гения" у Бунина. Но Битов акцентирует не грехи русских гениев, а парадоксальность присутствия гения в литературе, его влияния. Если для Набокова присутствие Пушкина в русской литература абсолютно плодотворно, литература жива, пока жив луч Пушкина, то по Битову литература живёт не потому, что повторяет Пушкина, а потому, что поднимается до свободы Пушкина доверяться собственному уму при встрече с вечно новой реальностью, не отвергать и не завидовать открытиям других, а восхищаться и идти "дорогою свободной, куда влечёт тебя свободный ум".

Схема истории русской литературы в романе "Пушкинский дом", с одной стороны, соотносима с набоковской, с другой - отличается от неё: золотой век русской литературы, серебряный, бронзовый... деревянный, оловянный, ...г...ный — такая пародирующая общепринятую схема выстраивается героями Битова, но и в авторском комментарии подтверждается духовная деградация общества, знающего Пушкина, но берущего у него смыслы, соответствующие собственному уровню. (См. иронический комментарий разного восприятия пушкинского стихотворения "Во глубине сибирских руд" - официального, лагерного - и собственно пушкинского, экзистенциального на странице 367).

Битов даёт свою версию расхождения литературы и реальности. По Набокову, в 60-е годы прошлого века возникла литература, ангажированная конкретной, плоской, материальной реальностью, и реальность поглотила феномен эстетического, незаинтересованного отношения человека к бытию. По Битову, уже в русском романтизме возник бунт против реальности, причина этого бунта -

в осознании романтиками границ познания реальности , в утрате Бога, в неготовности человека без Бога, своим умом (вспомним: ум - природен) дать смысл окружающей реальности. Отчаяние романтического героя и романтика-автора имеет эгоцентрические корни: действительность не соответствует субъективному сознанию, мифам человека о ней. Подчеркнём вновь расхождение Битова с Набоковым, для которого сотворение субъективной реальности, то есть мифа о реальности, есть способ проникнуть в тайну бытия. Битов же акцентирует разрушительные последствия субъективных мифов: они толкают либо к борьбе с реальностью (дуэль - модель романтического поведения), либо к личному выбору смерти (игра со смертью присуща романтическому герою, тогда как у Набокова это "морда модернизма", результат извращённого отношения к жизни, жизнестроения).

Пушкинская свобода существования внутри реальности, умение видеть мир как храм были утрачены романтиками, например, Лермонтовым, как его трактует в своей статье Лёва Одоевцев, а демократическая литература продолжила борьбу с "пошлостью" реальности, с "отцами"-аристократами: в одном ряду оказались и Тургенев, и Толстой с его учением об отказе, и Достоевский с его бичеванием "бесов". Чернышевский занимает заметное место в рассуждениях Битова о судьбе русской литературы: обыгрывая пролог романа "Что делать?", Битов даёт метафору мнимой смерти как мнимой жизни: в отличие от романтиков, демократы отказались от инфантильного бунта, но возвращения в реальность не произошло, так как возникло двойственное сосуществование с неудовлетворяющей реальностью. Существуя в ней, герой Чернышевского реализует собственную волю, не сопряжённую с вопросом "зачем делать"; смысл жизни секуляризуется, сводится к достижению конкретных целей. Так литература становится мифологией общества и учебником жизни (советская литература наследует демократическую идею русской литературы о приоритете народа над личностью, "большой пафос" и прочие социально ориентированные черты).

Модернистский период, представленный в романе прозой дяди Диккенса, аллюзиями на "Мелкого беса" Ф.Сологуба", именами Цветаевой, Бунина, менее охарактеризован Битовым, так как он оказался "пропущенным" в истории русской литературы, перечёркнут советской литературой.

Советской литературе Битов предъявляет претензии, близкие тем, что выдвигал Набоков: отречение от русской литературы,

обслуживание социальных мифов о сильном человеке, нелюбовь к живой жизни, стремление переделать её. Литература, перестав искать смыслы реальности, выбрала для потребления лишь часть культуры XIX века. В "Комментариях" автора утверждается та же концепция непродуктивности советской литературы по причине её невнимания к реальности: "За художественными открытиями молодая литература "сходила" к Льву Толстому и, как ни странно, к Гоголю, писателям, мягко говоря, очень далёкой идеологии", (с.394). Но отказ от полноты классической литературы имел и позитивные для русской классики, хотя и временно позитивные, последствия: обрыв не разрушил русской классической литературы. Смерть литературы как экзистенциальной сущности стала условием сохранения прошлой литературы в музейном варианте. Как определяет дед Одоевцев, Россия стала в условиях искусственной советской культуры "заповедной страной", где "от Державина до Блока - всё на месте" по причине невостребованности.

Конец литературы, иллюстрирующей лозунги социалистического реализма, не вернул реальность в литературу даже в живительные годы "оттепели", в конце 1950-х годов, не вернул самостоятельного слова: "...Современная наша классика (и даже не упоминаемый всуе изгнанник) катятся на паровой тяге" той же русской классики. Оттепель показала инфантильную растерянность юности перед реальностью (здесь обыгрывается символичность названия жирнала "Юность"), "молодёжная проза подкупала искренней несложностью". Другой причиной непродуктивности смыслов Битов называет тот самый дух "сальеризма борьбы с сальеризмом", когда не созидание новых смыслов, а "либеральная фабрика по разоблачению ложных представлений" начала разрушение ценностей подлинных, а потребление ранее недоступных ценностей стало приниматься за рост культуры: "Сейчас вы проходите Цветаеву и Пушкина, затем пройдёте Лермонтова с ещё кем-нибудь, а потом накинетесь на Фета и Тютчева - доращивать одного гения до другого - до великого. Бунина вытягивать...

Это раздувание и доедание репутаций сойдёт за прирост современной культуры" (с.67).

Новейшая литература представлена в романе стихами Рудика, "пророческими стихами", где возрождаются, судя по ключевым словам "Россия", "родина", "дух", "нация", славянофильские .идеи. Деду не нравятся "куриные прогнозы" в стихах Рудика, видимо, за их вторичность, за патриотический "сальеризм", дух борьбы с

Западом. Другая сцена, *представляющая современную литературу, подчёркивает вторичность, взаимозаменяемость поэтов, литературоведов, героев: вместо Евтушенко - поэт X; вместо Смоктуновского - У; вместо Гагарина - Z ', вместо Шкловского - Лёва Одоевцев.*

Беда современной поэзии, как её обозначил дед. - "... мало знает, зато умеет ловить кайф", а не смысл. Это современное выражение взято из письма семнадцатилетнего Достоевского брату, где русский писатель упрекает себя: "Что сделал я за свою жизнь - только ловил кайф". Современные поэты если и способны выразить глубокий смысл, не поняты слушателями, наслаждающимися формой и не проникающими в суть стихов. В упоминавшейся сцене поэтического вечера стихи Кушнера об антимирах не ранили душу, слушатели не прониклись "безнадёжностью собственного существования" (с.215). Эстетическое препятствует этическому и гносеологическому - это самое главное расхождение Битова с Набоковым, для которого именно незаинтересованность ведёт к объёмности зрения.

И всё же литература, перестав быть средством ориентации в реальности, стала для современного несамостоятельного человека не "чистым искусством", а учебником, складом поведенческих и мыслительных алгоритмов. Она тиражируется в современных визуальных искусствах: "Медный всадник" - балет Глиэра, "Анна Каренина" - фильм, Наташа Ростова - в исполнении американской киноактрисы. Бытовое поведение персонажей романа реализует схемы русской литературы: Лёва исполняет роль аристократа, благородного героя, Митишатьев - роль злодея или роль псевдоволевых героев Чернышевского и Тургенева. Битов ставит в центр романа не творца, так как судьба созданной русской литературы и возможность жизни русской литературы в будущем зависит от самосознания обычного человека.

Человек современной культуры - потребитель /читатель, слушатель, интерпретатор чужих текстов, филолог/, но и в таком качестве творческая способность человека к встрече с реальностью не исключается Битовым. Культура отнюдь не мешает свободному самоопределению, если человек свободно определяет приоритеты в культуре. Сюжет романа, с одной стороны, демонстрирует имитационность жизни современного человека, с другой стороны, открывает момент духовной самостоятельности, возникающий с помощью культуры, русской литературы. У Набокова самоопре-

деление Годунова-Чердынцева может быть обозначено такими вехами: от реалий жизни /детство, отец/ и образцов современной поэзии /пяти Б/ к Пушкину, через размежевание с Чернышевским - к собственной судьбе.. Герой Битова проходит путь от незнания реальности к встрече с ней и через обращение к литературе к моменту истины о существовании человека в бытии. Иная, нежели у героя Набокова, и последовательность смены авторитетов в русской литературе: от Чернышевского и Тургенева к Лермонтову в контексте Пушкина, затем испытание бесами, открытыми Достоевским, в свете пушкинских критериев свободы.

Лёва дан в контексте русской литературы с помощью системы названий и эпиграфов. Логика "разделов" романа подтверждает обозначенную нами последовательность духовного развития героя. Хотя Лёва не был заражён советской литературой /он не читал "Павок и Павликов", потому что в доме не было таких книг/, он впитал в себя ценности современной ему культуры, советской культуры, ибо филолог-отец капитулировал перед государственной культурой, а сам Лёва учился в советской школе (автор иронически отделяет героя от другого носителя имени - Толстого: "отрочества у Лёвы не было, он учился в школе"). Влияние времени сказалось в том, что первая книга Лёвы была "Отцы и дети", что он завидовал Рахметову, хотя и полагал, что его время лучше: "В то время надо было быть таким великим, чтобы написать всего лишь то, что в наше время так хорошо усваивает мальчик"(с.13). Пушкина Лёва изучил /прочёл всего Пушкина, сделал доклад к 150-летию поэта, принял стереотипы школьной и псевдонаучной трактовки пушкинской поэзии, но личностно, экзистенциально не понял и потому начал подрежать типу, герою-нигилисту, реализовал отречение от отцов, прочитанное в шестидесятнических романах (отрекся от отца, затем от деда). Этот этап представлен разделом "Отцы и дети".

Юность Девы совпала с временем "Юности", новым стилем, новой модой, и современность уже не устраивает Лёву, подобно романтическому герою Лермонтова. Исследованию инфантилизма взрослеющего героя посвящен второй раздел романа - "Герой нашего времени". Типичный человек своего времени выходит к необходимости обрести личностное сознание (повторим, типичность ситуации в годы "оттепели отнюдь не снимает значимости порыва к установлению самостоятельного "романа" с жизнью). Встреча в живой реальностью, несовершенная любовь к ней (к

Фанне) - это возможность самоопределения. Не случайно именно в этот период пишутся работы о Пушкине. Однако реальное поведение не реализует те ценности, которые обретает с помощью Пушкина герой Битова, поведение Лёвы следует схемам романтического поведения: поглощенность одной любовью, эгоцентрическая ревность, мщение, соблазны демонического двойника Митишатьева и т.д. Уже в этом разделе романа становится ясной мысль Битова о том, что "вина" реальности , как и "вина" культуры за дезориентацию личности мнима. Реальность и культура предлагают человеку разные варианты самоопределения, не их вина в том, что избирает человек, насколько адекватно он оценил реальность.

Третий раздел романа "Бедный всадник" представляет собой как проверку человека, поднявшегося до понимания пушкинской свободы, так и проверку литературы, "пушкинского дома", её способности влиять на реальность, на человека, владеющего знанием культуры.

Дежурный в музейно сохранённой культуре, Лёва забыл личностно понятые ценности Пушкина (статьи о Пушкине Лёва, написал несколько лет назад), и теперь, вспомнив о них, он начинает просто имитировать: "по примеру Александра Сергеевича", осень предпочитал для вдохновения, садится за ненаписанную диссертацию. По реальность вторгается в музейную сосредоточенность в лице "хама", "беса" Митишатьева, и Лёва не только открывает двери хаму (сюжетно реализуя ситуацию разрушения культуры, предрекавшуюся дедом), но вовлекается в пьяную трапезу, освобождая себя от аристократизма, профанируя русскую литературу, уподобляя реальных девиц персонажам русской литературы.

Освобождения сознания при этом не происходит. Во-первых, Лёва начинает подражать не Пушкину, а его персонажам и персонажам других писателей, во-вторых, он подчиняется тем стереотипам поведения, которые навязывают ему другие: то Бланк, то Митишатьев, раздваиваясь при этом, и в результате хам, бес соблазняет Лёву на хамство. Выйдя из музея, из несвободы русской культуры, Лёва в реальности пародирует литературу: пушкинского Евгения, имитируя бунт маленького человека, страшится не Бога, а милиционера. Битов даёт герою возможность преодолеть власть "невидимых глазом бесов", Лёва сопротивляется давлению хама Митишатьева, оскорбившего Бланка, покушающегося на посмертную маску Пушкина, то есть на безусловную ценность. Однако и дуэль с 'Митишатьевым выдаёт подражательный, имитационный

характер защиты литературы, смысл этой защиты снижен тем, что защищаются её фетиши, мнимые атрибуты: в музее нет ничего подлинного: копии посмертной маски Пушкина, ножницы, которыми Чехов подстригал крыжовник, "застеклённый Бунин" и подобные вещи-симулякры замещают смыслы. Дуэль, борьба подаётся Битовым пародийно, ибо в любой борьбе нет приращения смыслов.

Но даже и перенесённая из литературы в реальность ситуация дуэли, подражательная защита чести снимается страхом героя перед собственным поступком: следы подражательного бунта ликвидируются, литературный поступок, ворвавшись в реальность, превращается в ничто, а вещи, подменяющие литературу, остаются в музее. Музейная литература не помогла определиться в реальности. Сцена разгрома музея имеет, таким образом, двойной смысл: возможность разрушения музея во имя введения культуры в реальность не осуществилась, а наведение порядка в Пушкинском доме знаменует обессмысливание культуры, литературы, поскольку современный человек не может пользоваться смыслами, открытыми литературой.

И всё же пессимизм деда, отрицавшего возможность возрождения литературы как поиска слова, автором не принимается, спор со своим персонажем автор ведёт декларативно, в прямых рассуждениях (прежде всего, в "Приложении" "Ахиллес и черепаха"). Битов оставляет современному человеку, и своему герою, возможность аристократической свободы, дающей основу для самостоятельного поиска смысла в текучей реальности.

Отвергая толкование литературы как медиатора внеличностных истин, два писателя XX века видят опасность на пути литературы: после утраты связи с религией возникает зависимость литературы от социальных потребностей, что лишит литературу универсального назначения быть способом персонального самоопределения, способом прорыва в тайну бытия (Набоков), способом понимания реальности здесь и сейчас (Битов). Смысл литературы - экзистенциальный и только. Апелляция к аристократическому сознанию позволяет Набокову верить в вечное возрождение "дара", пушкинского луча в поэзии, который не может быть искажён массовым сознанием. Битов изнутри становящегося массового общества встревожен тем, что потребление духовных ценностей может исказить даже высокие аристократические открытия, реализовать знание зла.

о котором предупреждали великие. Превращение литературы в декорацию низкой реальности, в сценарий для маскарада мелких бесов возможно, если массовый человек не станет личностью.

Роман Битова прочитывается в конце XX века как предупреждение, а не как воплощение постмодернистского сознания. Продолжением темы в 1990-е годы стал роман В.Маканина "Андеграунд, или Герой нашего времени", где демонстрируется подмена смыслов русской литературы, когда существование в ней оправдывает бегство в подполье от реальности, в тексты от живого нравственного отношения к действительности.

И.В. Ащеулова

ТЕМА ПИСАНИЯ В РОМАНЕ В.НАБОКОВА "ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ" И В РОМАНАХ С.СОКОЛОВА

Соотношение двух имён не случайно. В. Набоков одним из первых за границей прочитал роман Саши Соколова "Школа для дураков". Его отзыв ("трогательная и трагическая книга"), по словам самого Соколова, имел для него огромное значение. Набоков же одобрил название второго романа "Между собакой и волком", обратив внимание Соколова на пушкинскую строку. До отъезда за границу Соколов не читал произведений Набокова, но, по его словам, первая книга, которую он увидел у одноклассника, была "Приглашение на казнь".[1] Таким образом, нельзя говорить о прямом влиянии Набокова на Соколова, но внутренние связи существуют, и наиболее очевидны они в развитии темы творчества, писания, слова. И В. Набоков, и С. Соколов относятся к тому типу писателей, у которых осмысление процесса творчества занимает заметное место в структуре текста и в художественном мире. Оба писателя тяготеют к модернистской эстетике, где творчеству как второй реальности придается большое значение. Создавая мир текста, писатель стремится выйти за рамки обычного пространства и расширяет уже найденные смыслы слов. Поэтому тема творчества для обоих писателей является той темой, что позволяет находить новые связи человека и бытия.

Текст, писание главного героя романа "Приглашение на казнь" /1935/ Цинцинната Ц. возникает в экзистенциальной ситуации между жизнью и смертью. В строгом смысле, это текст уже мёртвого человека, так как приговор Цинциннату объявлен. Именно в состоянии смерти, в страхе перед ней герой начинает писать, создавая не только собственный текст, но и возвращаясь к самому себе, обретая новую реальность и преодолевая страх.

Письменное и устное слово различны по семантике. Ю.М. Лот-

---

[1] "Время для частных бесед...". Интервью В. Ерофеева с Сашей Соколовым. // Октябрь.—1989.—№ 8. С. 198.

ман в одной из своих статей[1] указывает, что "не-текстовое" общение более интимно, личностно, обращено к конкретному собеседнику, предполагает наличие общей памяти. "Текстовое" общение абстрактно, имеет абстрактную коллективную память. Лотман указывает, что предельным случаем устной речи является внутренняя речь, а письменной — документ. Лотману вторит Ж.Ф. Жаккар, который в книге о Хармсе[2] пишет о нескольких постулатах успешной коммуникации. Для осуществления диалога, коммуникации необходимо, чтобы собеседники имели одинаковую концепцию реальности и чтобы выбор слова одним пробуждал у другого примерно те же представления, также необходима общая память собеседников и наличие определенной информации, где не должно быть повторов, банальностей, всем известных очевидных фактов.[3]

В романе Набокова семантика письменного и устного слова меняются местами. Слово устное, "диалоговое", использующееся в разговорах персонажей: Цинцинната, Родрига Ивановича, м-сье Пьера и т.д. Это слово, как правило, искусственное, коммуникативно ложное, персонажи говорят между собой, но друг друга не слышат и не стараются услышать. По отношению к Цинциннату это утрировано: видя, что он не желает разговаривать, м-сье Пьер и директор насильно продолжают разговор, для Цинцинната бесполезный. И наоборот, когда Цинциннат задаёт вопрос, для него имеющий жизненный смысл, окружающие делают вид, что не понимают его. Собеседники имеют разное представление о реальности, памяти, нравственных ценностях, поэтому устное слово в романе не несёт функций общения, сообщения, знания, информации, тем более личностного обретения истины бытия.

Слово же письменное приобретает семантику "внутренней речи", имеет истинный смысл для Цинцинната и сложно, страшно, непонятно для всех остальных. Именно писание несёт трансцендент-

---

[1] Лотман Ю.М. Устная речь в историко-культурной перспективе // Лотман Ю.М. Избранные труды: В 3-х томах.— Таллинн, 1992. Т. 1, с.184-190.

[2] Жаккар Ж.Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. —СПб, 1995, с.125.

[3] Т.Л. Рыбальченко в статье "Текст и письмо в художественном мире В. Шукшина" отмечает еще одно значение устного слова на примере прозы В. Шукшина "Произнесённое слово не только первично по отношению к письменному, но и прямо воплощает экзистенциальную ситуацию, существование сознания в бытии. Момент говорения означает, что говорящий сейчас, здесь, в персональном существовании обретает смысл бытия. В естественности произносимого слова таится правдивость (что близко истинности)..." // Творчество В. Шукшина как целостность.— Барнаул: Изд-во АГУ, 1998. С.11-28

ный смысл, выступает как внутренняя исповедь перед самим собой и, может быть, перед теми, кто эту исповедь прочитает, т.е. рождает диалог. Поэтому писание — это некая духовная субстанция, которой противостоит материальная — реальность нарисованного, сфотографированного мира. Поэтому первый фрагмент письменного "труда" Цинцинната возникает как ответ, отклик на увиденную в журнале фотографию.

Эпизод с фотографией вводит проблему реальности, проблему понимания реальности главным героем. Фотография запечатлевает лишь часть реальности, не даёт всей её полноты, поэтому в любой ситуации будет ложной. Именно в этой связи волнует Цинцинната соотношение реальности и искусства: "А может быть... я неверно толкую эти картинки. Эпохе придаю свойства её фотографии. Это богатство теней, и потоки света, и лоск загорелого плеча..... - всё это, быть может, относится только к снимку..... и мир на самом деле вовсе не был столь изгибист, влажен и скор...".[1] В этом ещё один страх Цинцинната: неверно отразить мир, неверно подобрать слова, уподобиться автору новейшего романа о жизни дуба. Пользующийся славой, напечатанный роман (курсив наш) противостоит рукописному и косноязычному тексту героя. С точки зрения сюжета, композиции, структуры, роман "Quercus" является лучшим произведением своего времени. Однако Цинцинната испытывает невыразимую тоску, читая его, ибо фотографическая четкость в описаниях истории, философии, дендрологии, орнитологии, мифологии оказывается ложной. Автор, живя на острове в Северном море, не испытывает никаких потрясений, поэтому пишет роман без смысла, так как единственной отправной точкой, по мнению Цинцинната, может быть только смерть автора. Поэтому, создавая свой собственный текст, герой преодолевает не только страх смерти и гнетущую его реальность, но и волю автора, который, по наблюдениям С. Давыдова, "играет роль демиурга, а создаваемая им книга оказывается "домом мертвых" для его персонажа".[2] Цинцинната прозревает существование иного, более реального мира и не желает быть марионеткой в руках автора. Текст Цинцинната — это еще и противостояние авторскому печатному тексту, который и является тюрьмой, смертью, страхом. Писание выступает как возмож-

---

[1] Набоков В. Приглашение на казнь. // Собрание соч.: В 4-х томах.— М., 1990. Т.4. С.28

[2] Давыдов С. "Гносеологическая гнусность" В. Набокова (Метафизика и поэтика романа "Приглашение на казнь"). // В. Набоков: pro et contra. —СПб, 1997. С.485.

ность Цинцинната самому стать автором и обрести читателей. К этому знанию герой выходит путем преодоления страха перед смертью.

Страх имеет и семантику неуверенности в собственных силах, в необходимости писания. Цинцинат боится оказаться обыкновенным, таким же, как и все остальные. В конечном итоге, это страх несуществования иной реальности, в которую Цинцинат верит и создаёт в своих снах, в своём слове: Он есть, мой сонный мир, его не может не быть, ибо должен же существовать образец, если существует корявая копия" (53).

В своём писании Цинцинат выделяет несколько тем, о которых стоит говорить перед смертью и которые волнуют его: оппозиция тела и духа, памяти и знания, творчества и смерти. На восьмой день после объявления приговора Цинцинат чувствует себя "обло ограниченным и затмённым". Обращаясь к толкованию слова "обло" у Даля, нужно понимать его значение как "замкнуто, кругом".[1] Герой чувствует себя, своё тело замкнутым, ограниченным, тёмным. Но тело, как платье, можно снять, изменить, "разоблачить", душа останется "последней, неделимой, твёрдой, сияющей точкой" (50), которая требует доказательства своего существования. Важным стимулом для писания является "душевный зуд" Цинцинната, его душа всё ещё жива и всегда была живой, как бы ни притворялось тело. Душа помнит такие вещи, которые обыкновенный, "прозрачный" человек помнить не в состоянии, например, момент своего рождения: "Я исхожу из такого жгучего мрака, таким вьюсь волчком, с такой толкающей силой, пылом,— что до сих пор ощущаю...тот исконный мой трепет, первый ожог, пружину моего я. Как я выскочил,— скользкий, голый" (51). Исследователи творчества В. Набокова С. Давыдов, А. Пятигорский, Т. Смирнова[2] утверждают, что подобные ощущения возникают в процессе гносеологического познания. Цинцинат, приговоренный к смерти за "гносеологическую гнусность", обладает неким божественным знанием, дающим исцеление и спасение. Это знание не даёт Цинциннату покоя, толкает его к писанию, выражению себя. С этой точки зрения, страх можно трактовать как страх невыразимости, бездарности. Отсюда косноязычие Цинцинната и как бы заклинание слов. В письме к

---

[1] Даль В.И. Толковый словарь великорусского языка.— М., 1989, Т.2, с.598.

[2] См. книгу "В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество В. Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей". — СПб, 1997.

Марфиньке он повторяет одну и ту же фразу — "меня убивают", пытаясь через это сочетание донести до куклы смысл смерти, и Марфинька пугается и говорит о "страшном письме", значит, смысл написанного всё-таки доходит до адресата, и слова не являются "удавленными". Цинциннату удаётся "затравить" слово, вернуть его первоначальный смысл и через выражение этого смысла вернуть самого себя. Всю жизнь Цинциннат был вынужден притворяться, поэтому, создавая собственный текст, он возвращается к себе истинному, вновь, как в далёком, забытом детстве, обретает умение летать, писать, видеть сны и мечтать. Текст, создаваемый Цинциннатом, предполагает существование иной реальности, наделённой символическим смыслом, "прочесть" и "прописать" этот смысл и пытается герой.

Таким образом, у Набокова мы сталкиваемся с модернистской концепцией творчества, когда сам акт писания, "затравки" слова не только продлевает жизнь, но и открывает, возвращает человека себе самому и создает истинный мир. Если рассматривать смерть Цинцинната как воскрешение в иной реальности, то можно отметить воскрешающую, оживляющую функцию слова в романе "Приглашение на казнь".

В романе Саши Соколова "Школа для дураков" /1975/ повествование ведется в устной форме, как поток слов мальчика-шизофреника. Слово становится отправной точкой для творимого героем мифа о реальности. Слово "Нимфея" обозначает не только цветок, но и ситуацию мифа, когда человек находится в центре бытия и постигает его законы. Превращения (мальчика - в лилию Нимфею, учительницы - в ветку акации или сирени; учителя Норвегова - в наставника Савла; почтальона - в Насылающего ветер) открывают многослойное и взаимопроникающее бытие, которое организовано по закону всеединства и бесконечных метаморфоз. Поэтому тема превращения (персонажей, вещей, слов) становится центральной в мифе мальчика и в романе автора. Например, река Лета, организующая пространство мифа, появляется из превращений железнодорожных билетов. В своем стремлении к свободе, лету, даче мальчик, покупая билет на электричку, предвосхищает свидание с дачной рекой, путешествуя по которой, он испытывал чувство связи с миром, но он не просто воображает утраченный мир лета, свободы, он творит его игрою со словами, называющими явления, соотносящиеся с субъективными желаниями: так усечением начального "би" получается "лето", а затем река забвения — Лета , которая

приводит мальчика к умершему любимому учителю. Так словесное творчество творит субъективный мир, в котором мальчик живёт более подлинно, так как интенсивно переживает именно субъективные ситуации, а не воздействие окружающей реальности. Во-вторых, он нерационалистически открывает сущность мира: понимает и его физическую конечность (летняя река исчезла как явление конкретного момента - неслучайно слово Лета, река забвения, созвучно слову лето), и вечность явлений, прозреваемых усилием субъективного сознания в инобытии, в иных сферах бытия, скрытых, но проявляемых в словах, их формах, созвучиях, многозначности. Словесное творчество становится способом преодоления границ реальности и выходом к бытию.

Слову "Нимфея" противостоит слово "скирлы", которое олицетворяет смерть и хаос мира симулякров и школы. Если первым словом творится космогонический миф, то вторым — миф эсхатологический. Смерть в романе угрожает всему: от жизни близких герою людей до уничтожения любви, свободы, детства.

Перед нами концепция устного слова как имени собственного.[1] Своим словом мальчик создаёт новую реальность, ориентированную на мифологическое отождествление слова и реальности. Поэтому превращение в Нимфею сопровождается переходом из обыкновенной реальности школы для дураков в мифологическую реальность дачи, фантазии, а такой переход обязательно сопровождается переименованием названий, имён собственных. Так появляются Лета, Савл, Нимфея, Вета, скирлы, бациллы и т.д. По мысли Лотмана и Успенского, "имя собственное непосредственным образом связано с мифологическим мышлением, ибо для последнего не существует различия между нарицательными и собственными именами. Именно в сфере имени собственного происходит отождествление слова и денотата, характерное для мифологического сознания. Миф всегда персонален, имя — мифологично".[2] Таким образом, прибегая к устному слову, герой творит иную реальность и, уходя в неё, спасается от смерти, времени и болезни.

Писание связано, прежде всего, с функцией автора. Автор записывает слова мальчика, он является в структуре романа не собственно автором, а автором — "скриптором" (Р. Барт). Записывая за

---

[1] См. Лотман Ю. М., Успенский Б.А. Миф — имя — культура // Лотман Ю.М. Избр. статьи. В 3 тт.,— Таллинн,1992. Т.1; Рудиев В. Словарь культуры XX века.—М., 1999.
[2] Лотман, Успенский. Указ. соч. С.70.

мальчиком, автор создает текст космогонического мифа, в котором устное слово, имя, описывающее многообразие событий, поступков и метаморфоз, становится письменным, вечным и начинает описывать основы миропорядка, приобретает бытийственный смысл, закон.

Однако в тексте романа есть и писание самого мальчика-персонажа. Это сочинение "Моё утро" и предполагаемое сопроводительное письмо для коллекции бабочек, посылаемой на энтомологический конкурс. В этом случае важен момент, в который возникает желание писать, самому стать автором. Думается, что в соотношении писаний мальчика и автора решается проблема противостояния двух мышлений, мировосприятий: мифологического и немифологического. Автор фиксирует мифологическое мышление мальчика с позиции немифологического, об этом свидетельствуют описания автором мелового поезда, получения ответного письма из академии и собственно его творчество — "Рассказы, написанные на веранде". Кругозор автора более широк, поэтому он даёт образ "нормальной", обыденной реальности, в которой нет места мифу. Автор искренне желает поверить мальчику и представляет своё подтверждение мифа персонажа (описание Михеева — Насылающего Ветер), однако в силу немифологичности мышления автор видит и показывает трагическое противоречие между творческой личностью и обыденной, "оглупленной" реальностью. Мальчик, описывая своё утро, посылая письмо, пытается найти диалог с реальностью школы для дураков. С позиции мифологического мышления он не только творит миф, но и пытается назвать, именовать, зафиксировать письменным словом обыкновенную реальность, как бы приблизить её к вечности, вернуть изначальный мифологический смысл. В этом его отличие от автора, он верит, что мир постоянно изменяется, преобразуется и, в конечном итоге, соединение двух миров возможно, что и происходит в финале романа, когда автор и его персонаж идут вместе покупать бумагу и сливаются, растворяются в толпе.

Слово героя и писание автора соединяются в едином тексте, который создаётся и тем, и другим. В романе "Школа для дураков", на наш взгляд, выражается концепция творчества, где слову отводится функция противостояния силе смерти и конечности человека. Можно утверждать, что Соколов интуитивно, вслед за Набоковым, воплотил модернистское понимание творчества, процесса

говорения, писания как особой реальности, противостоящей "пошлой" действительности.

Однако уже в следующем романе С. Соколова "Между собакой и волком" (1980) эта идея трансформируется. Роман строится как соединение писаний представителя коллективного бессознательного, народного, мифологического сознания Ильи Зынзырэлы и представителя личностного, немифологического сознания Якова Паламахтерова.

Писание Ильи Зынзырэлы — это письма-жалобы ("кляузы") следователю по поводу кражи костылей. С одной стороны, писание — это поиск справедливости, а с другой, - описание жизни России — Заволчья, которая предстаёт как униженная, искалеченная, пьяная страна, где главные занятия — это воровство, охота, странствие и пьянство. Илья выступает в образе пророка и юродивого одновременно, в писании он переосмысливает вечные библейские истины и предрекает изменение жизни Заволчья. Писание Ильи является своеобразным Евангелием Заволчья (приход Вечной Жизни), где центральными мотивами становятся смерть, сумерки, питие и где воплощается надежда жителей Заволчья на будущее Царствие Небесное. Поэтому письма сохраняют структуру устной речи, сказа, ненормативного, с точки зрения письменной речи. Илья как бы произносит проповеди, где обличает жизнь Заволчья, одновременно создавая новый миф о светлом будущем. Будучи носителем мифологического сознания Илья так же, как мальчик в "Школе для дураков", переименовывает пространство, реку, город, жителей, принимает реальную собаку за мифического волка и создаёт книгу, текст сумеречной, жестокой, одинокой жизни России, у которой впереди возрождение и Царствие Небесное.

Писание Якова Паламахтерова — это сочинение "Записок Запойного Охотника", в которых отражается не только жизнь Заволчья, но и переосмысливается русская культура, литература XIX века, западная живопись XVI века и концепция творчества вообще. В "Записках" Паламахтеров полностью развенчивает многовековые иллюзии по отношению к жизни. Жизнь антиутопична и не поддаётся сочинению, в котором её модель, а не она сама существует на самом деле. Паламахтеров, приехавший на Итиль, чтобы слиться с национальной жизнью, мифологическим мышлением, становится разрушителем этого мышления и самой жизни, убивает Илью, пророка Итиля. Паламахтеров переосмысливает и разрушает "мифологические тексты", слово Итиля и выдвигает свою концепцию

национальной жизни. Это существование в сумерках, в смерти, на грани Собаки и Волка, это уход от жизни в иллюзорный мир "сиволдая". Надежда Ильи Зыпзырэлы на преображение Заволчья, на Царствие Небесное смешна и нелепа. Творчество, по мнению Паламахтерова, исчерпало себя, Паламахтеров отвергает Пушкина, Фета, Пастернака, Тургенева с их восхищением перед сиюминутным, перед природой и миром; отвергает Брейгеля с гармонизацией человека и космоса ("Охотники на снегу"). Творец текстов способен лишь перебирать чужие слова и смыслы, поэтому в "Записках" тема собственной творческой состоятельности занимает большое место: "Нашедший Записки, на розе ветров//Пожги и развей мои строчки".[1] Однако, несмотря на внешнее безразличие и неверие, Паламахтерову важно, чтобы его писание дошло до читателя: "Попробуй, пожги только, дурья башка. Мои гениальные строчки" (102). Оставив в стороне иронический подтекст, можно предположить, что выражение чувств, мыслей по поводу реальности и культуры через писание становится для Паламахтерова единственно верным жизненным кредо. В "Записках" он воплощает неделимое, вечно повторяющееся бытие, цикличность жизни природы, которой подчиняется и жизнь человека. Это закон, реальность, которые неизменны.

Оба писания на уровне авторского сознания создают миф, текст, слово о России, в котором она предстаёт одновременно распятой и воскрешенной, ложной и истинной, в возможном преображении и в неверии в какое-либо изменение. Автор в данной ситуации находится "между", давая возможность слову самому создавать будущую реальность, либо разрушить миф, либо сохранить его. Однако то обстоятельство, что Паламахтерову не удаётся до конца развенчать, уничтожить слово Ильи, отражает стремление автора обрести истинное слово, поверить в преображение реальности.

Если смысл писания как преображения жизни и смерти у Набокова в принципе совпадает с концепцией слова в "Школе для дураков", то уже в "Между собакой и волком" Соколов перестаёт полностью доверять преображающей силе слова. Реальность уже не воплощается в слово, не создаёт особый текст, а начинает разрушать то, что было создано предшествующей культурой, и слово.

---

[1] Соколов С. Между собакой и волком. // Волга — 1989.—№ 9, с. 102.

творчество сохраняет лишь миф о ней и надежду на возможное преображение реальности.

Отношение к проблеме слова в двух первых романах С. Соколова отражает переход от модернизма к постмодернизму в эстетике писателя. Завершающим этапом в развитии постмодернистской эстетики и поэтики является роман "Палисандрия" /1985/ — эпилог творчества Соколова. В романе само творчество, писание понимается как повторение чужого, плагиат. Воспоминания главного героя Палисандра Дальберга представляют пародию на мемуарную, историческую, детективную, эротическую и т.д. беллетристику. Автор записок, размышляющий над судьбами России, оказывает гермафродитом, собственным двойником, без определённого тела и лица, "оно". С утратой личностного сознания (коллективное мифологическое давно утрачено), индивидуального голоса, слова Палисандр утрачивает и связь с культурой, которая оказывается колумбарием с никому ненужным прахом.. Действительность видится Палисандру в образе "прокаженной сифилитички", которую он когда-то боготворил. Постмодернистский нигилизм в творчестве С. Соколова берёт верх над модернистскими надеждами. и истина не открывается пишущему, ибо "затеряется всякое слово".[1]

[1] Соколов С. Палисандрия. // Октябрь.— 1991 — № 9-11. № 11, с. 119

В.А. Суханов

ДЕТСКОЕ СОЗНАНИЕ И ЭКЗИСТЕНЦИЯ В РОМАНАХ В.НАБОКОВА "ЗАЩИТА ЛУЖИНА" И Ю.ТРИФОНОВА "ИСЧЕЗНОВЕНИЕ", "ВРЕМЯ И МЕСТО"

Возможность сопоставления этих романов определена значимостью для писателей разных типов художественного мышления детства как начального этапа жизни человека, о чем свидетельствует их зрелое творчество и оценка ими этого периода как материала для творчества.[1] Во-вторых, - недостаточной изученностью этих произведений в зарубежном и отечественном литературоведении вообще[2] и в обозначенном аспекте в частности. В- третьих, - тягой обоих художников к экзистенциальной проблематике.[3]

Цель работы - через анализ детского сознания приблизиться к пониманию характера интерпретации В. Набоковым и Ю. Трифоновым сходных экзистенциальных проблем.

Субъективированные принципы изображения реальности, использованные в этих романах (косвенное изображение социального и исторического аспектов действительности и соответствующих им временных рядов), позволяют говорить о том, что мир интере-

---

[1] "Впечатления детства -какие-то места, сверстники, события тех лет, -все это незабываемо. К этому я обращаюсь и еще долго буду обращаться. Так что впечатления детства и сами по себе продолжают меня волновать. Мне все кажется, что главное о тех временах я еще не написал" - Откровенный разговор : Последнее интервью Юрия Трифонова// Литературная Россия, 1981, 17 апреля. С.11; Спивак М. "Колыбель качается над бездной.." Философия детства В. Набокова//Детская литература. -М., 1990, № 7, с.23- 26, 35.

[2] См. об этом Н.А. Анастасьев. Феномен Набокова. М.: Сов. писатель, 1992. С.188 -189. Не исправила этого положения и книга В.В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. Изд-во Русского Христианского гуманитарного института. СПб., 1997. -974 с., в которой роман "Защита Лужина" "по касательной" рассматривается в статье А. Пятигорского "Чуть- чуть о философии Владимира Набокова" и более детально, но в сопоставлении с романом Ясунари Кавабата "Мастер или Турнир Го" в статье Норы Букс "Двое игроков за одной доской: Вл. Набоков и Я. Кавабата".

[3] Левин Ю. И. О "Машеньке"//Левин Ю.И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры. С.279; Бицилли П. М. Статьи: история, культура, литература //Русская литература. Л., 1990.-№2.- С.134-154; И.П. Смирнов Философия в "Отчаянии" // Звезда, 1999.-№4, с.173-181.

сует писателей прежде всего в том, как он преломляется в сознании человека, определяя его реакции и позицию в действительности, поэтому романы можно интерпретировать в их социальных и психологических моделях. С другой стороны, эти произведения могут истолковываться и на метауровне каждого из них.[1] С этой точки зрения очевидно, что в романах речь идет о способности человека к обретению экзистенциального опыта, поэтому детское сознание важно для В. Набокова и Ю. Трифонова как первое переживание своего "присутствия - в мире".[2]

У В. Набокова и Ю. Трифонова ребенок особенно остро ощущает свою особенность, "инаковость", поэтому он изначально претендует на свою исключительность в мире и требует, чтобы мир признал ее. У В. Набокова это подчеркивается положением героя: Саша Лужин принципиально одинок (игры с собой, в которых он изображает одинокого короля) и занимает особое место в своей семье, которое выражается в отношении к нему близких. В романах Ю. Трифонова особое положение ребенка связано с социальным статусом его семьи.

Писатели изображают своих героев в одной и той же ситуации, в момент завершения детского этапа жизни и перехода во взрослую фазу существования. Это обнаруживается в близости возрастной психологии героев (Саше Лужину, Игорю Баюкову и Саше Антипову – по 11 лет) и в типологической общности фабульных ситуаций в романах "Защита Лужина", "Исчезновение" и "Время и место", организованных как ситуации испытания и перехода из детского этапа жизни во взрослый. У В. Набокова граница перехода заявлена в самом начале романа и фиксируется предстоящим обретением фамилии: "Больше всего его поразило, что с понедельника

[1] Ю.И. Левин, интерпретируя первый роман В. Набокова "Машенька", отметил двойственность модели мира в его произведениях: "...основной темой романа ("Машенька" - В.С.) на самом абстрактном уровне является оппозиция "существование/ несуществование" (с акцентом на втором члене). Игра на этой оппозиции пронизывает все основные вещи Сирина и Набокова, реализуясь двояко, на уровне описываемой реальности – и на метауровне (...) ...чем дальше, тем больше эта оппозиция смещается именно на метауровень". Левин Ю. И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры. с.279 -280.

[2] "Человек воспринимает то, что присутствует в круге его восприятия... Круг этот есть область непотаенного. (...) Благодаря пребыванию в круге непотаенного человек принадлежит отчетливо очерченной среде присутствующего. Принадлежностью к этой среде заодно проводится граница, отделяющая от неприсутствующего" - М. Хайдеггер Время и бытие. М.: Республика, 1993. с.116.

он будет Лужиным"[1], у Ю. Трифонова - разрешением коллизии в главе "Пляжи тридцатых годов", завершающим детство Антипова в романе "Время и место", и разрушением мира детских игр в романе "Исчезновение": "Игра кончалась. Начиналось что- то другое. Но им не хотелось верит в это".[2]

Воссоздание в фабульных ситуациях романов процесса испытания детского сознания, во-первых, свидетельствует о том, что существование человека понимается писателями не просто как факт наличествующего бытия, а как способ бытия, в потенции, что близко экзистенциалистскому пониманию, когда оно может быть лишь целиком обретено или целиком утрачено. Детское сознание у В. Набокова и Ю. Трифонова - в "снятом виде" несет в себе вероятность всех последующих трансформаций личности, одновременно проявляя генезис ее общего отношения к миру. Во- вторых, детское сознание берется как уже готовая форма, сложившаяся к началу испытания, поэтому в сюжете романов можно выделить три этапа детского существования: до испытания, в момент испытания и после него.

Различия в изображении детского сознания у В. Набокова и Ю. Трифонова возникают на границе отношений "Я" и "другие" в тот переломный момент, который трансформирует "присутствие -в мире" в "заброшенность - в мир", разрушающую естественную гармонию ребенка и реальности и заставляющую ощутить свою отверженность и отчужденность. Эти различия связаны с разным пониманием структуры детского сознания, сущности внеположенной ему реальности и характера их взаимоотношений.

Оппозиция естественности/неестественности детского присутствия в мире характеризует метауровень каждого из романов. На первом этапе, до вхождения в социальный мир, ребенок у В. Набокова и Ю. Трифонова чувственно переживает свое "присутствие - в - мире", о чем свидетельствует характер изображения детского сознания: оно способно к персонификации вещного мира, к ощущению его потаенной целостности и гармонии. В романе В. Набокова этот этап жизни Лужина редуцирован до отдельных деталей (прогулки с гувернанткой, чтение на веранде) и воссоздается косвенно

---

[1] Набоков В. "Защита Лужина"//Набоков В. Романы. М.: Современник, 1990, с. 105. Далее текст цитируется по данному изданию с указанием страниц в тексте.

[2] Трифонов Ю.В. "Исчезновение" //Дружба народов, 1987, № 1, с 72. Далее текст цитируется по данному изданию с указанием страниц в тексте.

через изображение реакций ребенка на вторжение действительности.

Первая реакция дана в восприятии матери, любившей этого "невыносимого ребенка", "который, чуть что, кидался плашмя на пол и кричал, стуча ногами" (С.141). Вторая - в восприятии отца, который "боялся..., что, когда сын узнает, (...) с ним случится то же, что два года назад, когда ... появилась француженка" (С.106) Третья, коллективная, - предполагаемая родителями реакция мальчика на сообщение о необходимости посещения школы.

Изображаемые реакции Лужина на первом этапе жизни типологически сходны и означают обретение ребенком устойчивой позиции в восприятии мира как чуждого и враждебного, формируют неприятие его. Уже к моменту испытания Лужин не ощущает ничего, кроме своей "заброшенности- в мир", в не зависящие от него обстоятельства, которые предстают иррациональной и злой силой, требующей покорности и подчинения. В этом иррациональном и чуждом мире "я" ребенка переживает страх и ужас потерянности, которые становятся для детского сознания первичным подтверждением своего "модуса находимости" в мире. Страх и ужас, которые "невозможно перенести" (С.108), - основные состояния набоковского ребенка, в которых им переживается и проживается "заброшенность - в - мир".[1] Таким образом, ребенок у В. Набокова изначально переживает присутствие как заброшенность.

Эти устойчивые реакции свидетельствуют об изначальном отсутствии гармоничности и цельности проживания детским сознанием единства реальности, о глубинном внутреннем разладе с ней, в итоге которого цельность переживания и проживания жизни обретается только тогда, когда навсегда утрачена: "Через много лет, в неожиданный год просветления, очарования, он с обморочным восторгом вспомнил эти часы чтения на веранде, плывущей под шум сада. Воспоминание пропитано было солнцем и сладко-чернильным вкусом тех лакричных палочек, которые она (гувернантка -В.С.) дробила ударами перочинного ножа и убеждала держать под языком." (С.106). В момент самого события детское сознание, ре-

[1] Трудно согласиться с мнением М Спивак о том, что детство "в изображении Набокова - это радость осознанного бытия, оно всегда удавшееся, то есть исполненное счастья. Тень ужасов, горестей, печалей не падает на него, трещины кризисов и переломов не рассекают цельный мир "набоковского ребенка". См. Спивак М. "Колыбель качается над бездной..." Философия детства В. Набокова // Детская литература. -М., 1990, №7, с.23.

ально проживая множество "очеловеченных" подробностей жизни ("ожившая лестница", "свечечка"), чувственно не переживает их, не делает причастными своему внутреннему бытию, что свидетельствует о разрушении целостности личности и разрыве между разумом и чувством. В этом отношении герой романа В. Набокова изначально дан как тип отчужденного сознания.

Отчужденность и формирует его отношение к самому себе и "другим": эгоцентризм, неспособность выйти за пределы собственного сознания. В ситуации неприятия и отторжения действительности эгоцентричность и замкнутость в собственных границах даны как единственно возможная форма существования Лужина еще до вхождения в социальный мир.

Эгоцентричность деформирует детское сознание, определяя тотальное доминирование рассудка и анормальность нравственных реакций. В Лужине отсутствует сочувствие кому бы то ни было как форма проявления со-бытия с миром. В кругозор Лужина не входит литература воспитания человеческих чувств. "Слепой музыкант" и "Фрегат "Паллада" скучны , а "большой том" Пушкина "не открывался никогда". Сознание героя не в состоянии очеловечить родную историю, поэтому реальные братья Рюрика воспринимаются как "безликие Трувор и Синеус". Его не волнуют страдания графа Монте-Кристо или жука, которого он долго ... давил камнем, стараясь повторить первоначальный сдобный хруст" (С.109). Его любимые герои - "Филеас, манекен в цилиндре" и "Шерлок, придавший логике прелесть грезы..."(С.116). В момент самопознания герой понимает, чем так волновали его эти романы Ж. Верна и А. Конан - Дойля: "правильно и безжалостно развивающийся узор" (С.116). Безграничная сила логики, безжалостность рационализма и даваемые ими власть и свобода от нравственных норм подсознательно привлекают героя.

Таким образом, детский кругозор Лужина оказывается духовно и нравственно "пустым", в него не входит ничего из того, что связано с духовным существованием. Об этом свидетельствует нарастающая отчужденность в отношениях с отцом (реакция на попытку отца помочь в складывании "пузелей") и матерью (реакция на ее болезнь), желание отомстить родителям за причиненные страдания, мучающие мальчика кошмары и его позднейшее отношение к смерти матери и отца. Уже на первом этапе существования Лужин остро чувствует свою выдвинутость в "ничто".

Естественность детского присутствия в мире, напротив, отли-

чительная особенность изображения этого периода в жизни Антипова и Баюкова, поэтому в детском сознании реальность изначально обладает смыслом и целостностью, внутренней гармонией, одухотворенностью и органичностью. Драматизм взрослой жизни не входит в кругозор ребенка, поэтому в детском сознании "одно светлое и доброе на уме, и жизнь представляется лучезарной, несмотря на боль, на страдания".[1] Состояние ребенка -это особое состояние, когда " все было понятно".

Цельное мироощущение героев Ю. Трифонова связано с особенностями возрастной психологии, ограниченностью жизненного опыта, не отягощенностью знанием. "Мозги-то легкие, недоспелые..",- размышляет Андрей в романе "Время и место". Ю. Трифонов воссоздает детское мироощущение Саши Антипова с его чувством органической причастности к окружающему миру, когда предметный мир (дорога, лес, река) воспринимается детским сознанием как "другое", но равное себе живое существо. И в детском сознании Игоря Баюкова мир полон тайн: "Кабинет был велик, полон таинственных вещей" (С.11).

У Ю. Трифонова переживание детским сознанием своего присутствия на первом этапе существования лишено рефлексии и не может быть направлено на самого себя, в кругозор этого переживания входит природа, близкие "другие". Антипов изначально включен в мир, в его детский кругозор входит и долгое отсутствие отца, и "измочаленность" матери. В романе "Исчезновение", где внутренняя жизнь ребенка развернута детальнее, эта связь усложняется: с одной стороны, обозначена параллельность жизни детского сознания и мира взрослых, в этом отношении не все происходящее входит в кругозор ребенка, с другой стороны, эти плоскости пересекаются. Точкой пересечения становятся сам ребенок и близкие ему "другие": "Было ясно, что взрослые возбуждены чем-то помимо драки (и драки -то не было), уж очень они взбеленились" (С.12).

В детский кругозор Игоря входит и стремление к духовному освоению реальности (он ведет дневники), и Пушкин как поэт "предельной ясности" и гармонии: "Стояла пушкинская зима. Все пронизывалось его стихами: снег, небо, замерзшая река, сад перед школой с голыми черными деревьями и гуляющими по снегу воро-

---

[1] Трифонов Ю. Время и место// Трифонов Ю. Избранные произведения в 4-х т.т. Т 4. М.: Художественная литература, 1987, с. 211. Далее текст цитируется по данному изданию с указанием страниц в тексте.

нами и старинный дом, где прежде помещалась гимназия..." (С.27).

Иной у Ю. Трифонова оказывается и структура детского чувства. В мироощущении Игоря Баюкова обнаруживаются два разнонаправленных механизма, работа которых продиктована необходимостью самоутверждения в реальности. Первый из них - неосознаваемый импульс биологического самоутверждения.[1] В социальном мире он трансформируется в утверждение своей инаковости. Это проявляется в претензии на исключительность (принадлежность к особой группе "крокодилов", ощущение своего превосходства над отцом и желание возвыситься над Сергеем. Ребенок страдает оттого, что кто-то превосходит его, здесь коренится зависть к Карасю, "изнурявшие" Горика тщеславие и ревность, спрятанные "так глубоко, что он сам себе не признавался в этом..." (С.40). В этом биологическом импульсе самоутверждения заложена тенденция к отделению от других, доходящая в своей крайности до отрыва и самовозвышения (поступок Карася). С другой стороны, в ребенке есть начала, направленные на событие с другими: любовь, сочувствие, сострадание, жалость (Горик жалеет дядю Мишу, сочувствует Сапогу, сострадает тете Дине). Таким образом, социальный мир, куда входит ребенок, активизирует и делает определяющими действие тех или иных механизмов.

Начало испытания и перехода "через порог" детства оба писателя связывают с социализацией человека, с выходом из близкого пространства семьи (смена топосов периферийного, граничащего с природой пространства усадьбы у В. Набокова и дачного поселка у Ю. Трифонова на топос города как топос социального центра): школа, в которой учится Лужин, столкновение Антипова с отцом Чуни становятся для героев вхождением во взрослый мир и началом экзистенции.

В этот момент проявляются первичные установки личности ребенка. У Ю. Трифонова социальный мир активизирует механизмы, направленные на разрыв связей с другими, на уничтожение: "*Сказано*, - рассуждает отец Чуни, - *топи*, говорят, *щенят, пока слепые*... Так что *разрешают... можно ... пожалуйста* (Курсив мой -В.С.) (С.204), но влияние социального круга не предопределяет у Ю. Трифонова доминанту индивидуального существования.

---

[1] "Но в миг паузы Валера прошептал Горику на ухо:"Знаешь, почему мы тут возимся? - "Ну?"- спросил Горик. "Потому что перед этой Асей показываемся". Горик промолчал, пораженный, с. 11.

У В. Набокова предстоящее существование в абсурдной и враждебной действительности детерминирует для такого типа сознания, каким является сознание Лужина, единственную модель поведения: бегство от реальности, что фабульно подчеркнуто бегством со станции. "Только сегодня, в день переезда из деревни в город, ...только сегодня *он понял весь ужас перемены*, о которой говорил ему отец. (...) Взамен всего этого было *нечто, отвратительное своей новизной и неизвестностью, невозможный, неприемлемый мир...*" (Курсив мой - В.С.) (С.108-109).

В момент испытания в первичный жизненный опыт героев В. Набокова и Ю. Трифонова входят боль и страдание, ненависть и страх. Отношение к вызывающим их причинам разводит героев этих романов в момент трансформации "присутствия" в "заброшенность".

В. Набоков: "Он избрал это место в первый же день, в тот темный день, когда он почувствовал вокруг себя такую ненависть, такое глумливое любопытство, что глаза сами собой наливались горячей мутью, и все на что он глядел, - по проклятой необходимости смотреть на что-нибудь, - подвергалось замысловатым оптическим метаморфозам" (С.113)

Ю. Трифонов: "Лежа на кровати, уткнув воспаленное лицо в подушку, Горик думал о мире, где все так неправедно и непрочно. Почему? За что? Ему хотелось мстить, но было еще неясно кому. Вообще всем - кто присуждает несправедливые призы, кто выскакивает из пурги, кто бьет в спину, кто издевается и злорадствует по поводу неудач" (С.30).

У В. Набокова причины детского страха и ужаса перед жизнью коренятся не в социальных или исторических события 1910-х годов, поскольку они вообще не входят в кругозор детского сознания. Они не связаны и с бытовой реальностью внешне благополучного существования семьи Лужиных. Возникновение этих реакции в мироощущении ребенка, с одной стороны, мотивируется психологически отношениями в семье и школе. Отчужденность Лужина соответствует отчужденности в семье, где отец рассматривает своего сына как прототип очередной "воспитательной" книги, а мать погружена только в собственные отношения с отцом.[1] С другой

---

[1] Дети в таких семьях, по справедливому замечанию К. Г. Юнга, "не более чем немые фигурки на шахматном поле родительского эгоизма. В действительности же ребенку не дано даже зернышка настоящей любви". К.Г. Юнг Аналитическая психология и воспитание// К.Г. Юнг Божественный ребенок. М.: Олимп, 1997. С.57.

стороны. у В. Набокова эти реакции изначально экзистенциальны и связаны с ощущением жизни как таковой.

У Ю. Трифонова детское сознание - только этап в целом человеческого существования, поэтому эти реакции ребенка не тотальны и преодолеваются в дальнейшем со-бытии с миром.

У В. Набокова существование Лужина в социальном мире подтверждает закономерность сформировавшегося у него общего отношения к реальности, одновременно фиксируя его эмоциональное состояние. Злобные шутки в школе и "пустое место", в которое он превращается для одноклассников, подтверждают равнодушие мира к жизни и судьбе Лужина. Мотивы лжи, пустоты и обмана характеризуют эти сферы жизни героя, обозначая иллюзорность их претензий на подлинное духовное существование и выражая вместе с тем сущностные законы враждебной Лужину реальности. Реальное бегство завершается погружением в иллюзорные миры рациональных построений, аналогом которых выступают в романе первоначально геометрические фигуры, головоломки и фокусы, а позднее- шахматы. Ценностями Лужина становится не детское общение, а "мнимое успокоение в складных картинках" (С.118).

Бегство со станции, "замещение" реальной жизни свидетельствуют о том, что Саша Лужин не выдерживает посвящения во взрослую жизнь, требующую ответственного и осмысленного существования и, обособившись от мира, герметизируется в своем сознании, навсегда оставаясь ребенком с присущими ему неразвитостью нравственного чувства и страхом перед миром.

Эта позиция героя подчеркивается локусом "угла" (чердак, место в стороне), или - по аналогии с шахматной партией - позицией пата, (стесненности, которую герой не испытывает только в присутствии тети). Пат - это такое положение, при котором король не может двигаться ни в одном из возможных направлений, поскольку попадает под удар чужих фигур. Таковы отношения Лужина с реальностью, которые первоначально не могут изменить даже шахматы[1]. Лужин оказывается типом вечного ребенка, вынужденным жить в мире, который он не принимает и который не может стать пространством его существования. В отличие от романов Ю. Трифонов,

---

[1] Первая реакция на шахматы - после бегства со станции -"Кроме книг был волан с одним пером, большая фотография (военный оркестр), шахматная доска с трещиной и прочие, не очень занимательные вещи", с.110

где детское сознание имеет четко ограниченные возрастной психологией границы, детскость Лужина вневозрастная, внебиографическая, он ребенок вообще, переживающий как обостренное чувство свободы, так и несвободу единичного существования, обезличивания в мире.

В своем стремлении обособиться и обрести свободу детское сознание первоначально принимает шахматы как вариант спасения от окружающей пустоты ненастоящего, неподлинного существования, от страха и ужаса, как зону свободного существования. Не реальность, а игра становится способом проявления свободы. Именно ощущение свободы, которую дают шахматы, толкает Лужина на личностный поступок. Фабульно это подчеркнуто нарушением социального запрета: герой перестает посещать школу и ездит к тете для того, чтобы обучиться шахматной игре, которая становится смыслом его каждодневного существования.

Что же ищет детское сознание в шахматах? Ответ на этот вопрос намеренно "затемнен" В. Набоковым, предлагающим несколько вариантов: некую тайную гармонию ("стройные мелодии, о которых говорил музыкант"), свободу сознания ("что-то в нем освободилось, прояснилось, пропала близорукость мысли"), "удовольствие" (способность воспринимать шахматы в "натуральном" виде, т.е. по записям, как его дед воспринимал музыку), возвышение и власть над миром как самоутверждение в нем ("он может, если пожелает, показать свое искусство"), силу ("воинственная, напирающая, яркая сила, которую он в себе ощущал" (С.137).

В. Набоков соединяет все эти разнонаправленные моменты мотивации на втором этапе детской жизни героя, после болезни. Сюжетно выздоровление Лужина свидетельствует о его окончательном самоопределении: не чувства, а власть рационализма и логики, не ведающая каких- либо нравственных ограничений, торжество холодного рассудка и целесообразности "распознаются" как единственные силы, управляющие шахматами, а следовательно, и реальностью, которую они заместили. "Разумный узор мира" (С.212) - вот что становится единственной страстью детского сознания, совпадающей с силой полюбившихся ему персонажей. Шахматы повторяют общие законы мира, поэтому открытие смысла шахматных законов должно дать абсолютную власть над реальностью.

Постепенно отчужденность героя от реальности и окружающих его людей становится тотальной, сама жизнь и то, что Лужин видит в ней, начинают восприниматься им как подобие шахмат, мир

превращается в расползающуюся черно-белую шахматную доску, а люди в деревянные фигуры. Лужин утрачивает способность к личностной ориентации в действительности, все проходит мимо его сознания (образ тайного антрепренера, который управляет жизнью героя). Так он становится не творцом игры, а ее заложником. Уподобление жизни шахматам приводит к "расподоблению" самого Лужина, он утрачивает ощущение того, что реально существует. "Он замечал только изредка, что существует (...) Вообще же так мутна была вокруг него жизнь и в ушах шум одиночества" (С.155).

Бегство от реальности невозможно для детского сознания в романах Ю. Трифонова, что и проявляется в момент испытания: Антипов достойно переживает первое унижение и не убегает от отца Чуни. Баюков не замыкается в себе после разрушения семьи под напором социальных обстоятельств (ведет дневники). Герои Ю. Трифонова принципиально открыты в социальный мир и изначально ориентированы на со-бытие с ним. Если в логоцентристском сознании Лужина мир как таковой абсурден, то у Ю. Трифонова "враждебен" только социальный круг существования, в который входят его герои, но не все бытие. Противоречивость социальной жизни разрушает изначальную осмысленность детского присутствия (образы-символы реки во "Времени и месте", разбитого зеркала в романе "Исчезновение"), реальность распадается на отдельные и внешне не связанные фрагменты, становясь недоступной для целостного понимания.

Но герои Ю. Трифонова не отказываются от существования в такой реальности, потенциально направленные на со-бытие с миром, они на основе своей единой этической позиции должны творчески пересоздать эту дискретность, заново собрав ее в целостность. "Бытие - самого - себя" у Ю. Трифонова невозможно без "бытия -с -другими". Личное бытие по своей сути оказывается в романах писателя совместным бытием, экзистенция личности не может состоятся в единичном. Для этого необходимы отказ от эгоцентризма и поиски связей с реальностью.

Если детское сознание у В. Набокова принципиально неэтично, то сознание ребенка у Ю. Трифонова этично изначально. И Саша Антипов, и Игорь Баюков изначально обладают "этической волей" (А. Швейцер), подсознательным нравственным чувством, пронизывающим все сферы детского существования, поэтому они "вслушиваются" в мир, пытаются разобраться в его законах даже тогда, когда очевидна его алогичность: Антипов становится писателем, а

существования, и "дурное" "роковое повторение" жизни как определенной схемы лишает Лужина даже бытовой ориентации. "валкость" шахмат, т.е. неустойчивость этой опоры, которую он прежде только интуитивно замечал, становится для него истиной и определяет нравственный и душевный кризис героя (болезнь взрослого Лужина), а с ним и его попытку вернуться к той точке, где произошла эта подмена в надежде обрести утраченную когда-то почву своего индивидуального существования (воспоминания о детстве). Но это не приносит спасения такому типу сознания, который изображает В. Набоков, потому что он сам стал равным пустоте реальности, от которой бежал.

Невозможность возвращения, связана с иссушающей волей к власти , перерастающей в фанатизм, абсолютно бесплодное начало, в то время, как по В. Набокову, действительная опора обретается лишь в прозрачном, игровом отношении к бытию, лишь через "философию бокового зрения" (Л. Пятигорский). Всякая серьезность граничит с фанатизмом и потому губительна для того, кто именно так относится к миру (детская "чудительная" серьезность Лужина подчеркнута мотивом "недетскости" героя). Лужин не знает прелести игры, в детстве отказываясь от участия в коллективных играх со сверстниками, он понимает игру не как сотворчество, а как соперничество.

Именно в этом аспекте, как нам представляется, должен быть истолкован финал романа "Защита Лужина": обозначение собственного имени героя только в финале и фраза "Но никакого Александра Ивановича не было" (С.256) говорят, с одной стороны, об отсутствии личностной формы существования героя, которого как личности не существовало вообще, поскольку он остался на доличностном, детском этапе существования, с другой стороны, авторская ирония снимает драматизм фабульной развязки, акцентируя момент "созданности", "литературности" Лужина, являющегося кодом авторских размышлений над экзистенциальными проблемами свободы и власти. Говоря, что Лужин созвучно английскому illusion (иллюзия, обман)[2], В. Набоков в своей позднейшей авторской рефлексии акцентирует именно этот момент.

Несмотря на этот момент авторской рефлексии, можно говорить о том, что Лужин не становится симулякром, лишенным подобия, он одновременно и знак, и персонаж, поэтому В. Набоков вскрывает и трагедию сознания, не способного преодолеть собственный эгоцентризм, и одновременно говорит о судьбе Дара и необходимости взаимосвязи с питающей его жизнью, без которой он лишается творческих сил, превращая потенциального Моцарта в Сальери.

Свобода и несвобода, ницшеанский комплекс власти и его крушение оказываются главными героями на метауровне романа "Защита Лужина". Примечательно, что в английском переводе В. Набоков акцентировал этот момент изменением семантики заглавия: "The Defense" - просто "Защита". Именно в этом смысле можно говорит о том, что Набокова интересует не характер, а тип созна-

поникла от еще никогда не испытанной усталости" (С.182-183). Так происходит утрата последней иллюзии свободы, поскольку носитель таланта лишен подлинно личностного начала, не способен к самопознанию и подлинно человеческому отношению к жизни (мотивы марионеток, кукол, механических шахматных автоматов). Через игру, через рациональное обретение смысла Лужин пытался преодолеть то, что, по мысли В. Набокова, непреодолимо таким путем - иррациональность бытия, в котором детское сознание героя изначально и напрасно ищет смысл.

Таким образом, мир у В. Набокова лишен какой- либо устойчивости, он иррационален и поэтому безопорен Эта безопорность - бытийное качество реальности. Изображая разные варианты поиска устойчивости в таком мире, писатель показывает, что даже стремление к "бытию -самого -себя", т.е. сохранение своей "самости", своей единичной свободы иллюзорно и не способно уберечь от растворения в Man, о чем свидетельствует авторская логика сюжета: повторное возникновение Петрищева и Валентинова и "возвращение" тети Лужина возрождают бытийный страх героя, пережитый в детстве: "... как только он начинал гадать, какие формы примет дальнейшее повторение схемы его прошлого, ему становилось смутно и страшно, будто надвигалась на него с беспощадной точностью неизбежная и немыслимая беда" (Курсив мой - В.С.) (С.243).

Пустота шахмат, которые были для героя последней иллюзией устойчивого существования, и "дурное" "роковое повторение" жизни как определенной схемы лишает Лужина даже бытовой ориентации. "валкость" шахмат, т.е. неустойчивость этой опоры, которую он прежде только интуитивно замечал, становится для него истиной и определяет нравственный и душевный кризис героя (болезнь взрослого Лужина), а с ним и его попытку вернуться к той точке, где произошла эта подмена в надежде обрести утраченную когда-то почву своего индивидуального существования (воспоминания о детстве). Но это не приносит спасения такому типу сознания, который изображает В. Набоков, потому что он сам стал равным пустоте реальности, от которой бежал.

Невозможность возвращения, связана с иссушающей волей к власти , перерастающей в фанатизм, абсолютно бесплодное начало, в то время, как по В. Набокову, действительная опора обретается лишь в ироничном, игровом отношении к бытию, лишь через "философию бокового зрения" (А. Пятигорский). Всякая серьез-

ность граничит с фанатизмом и потому губительна для того, кто именно так относится к миру (детская "чудительная" серьезность Лужина подчеркнута мотивом "недетскости" героя). Лужин не знает прелести игры, в детстве отказываясь от участия в коллективных играх со сверстниками, он понимает игру не как сотворчество, а как соперничество.

Именно в этом аспекте, как нам представляется, должен быть истолкован финал романа "Защита Лужина": обозначение собственного имени героя только в финале и фраза "Но никакого Александра Ивановича не было" (С.256) говорят, с одной стороны, об отсутствии личностной формы существования героя, которого как личности не существовало вообще, поскольку он остался на доличностном, детском этапе существования, с другой стороны, авторская ирония снимает драматизм фабульной развязки, акцентируя момент "созданности", "литературности" Лужина, являющегося кодом авторских размышлений над экзистенциальными проблемами свободы и власти.[1] Говоря, что Лужин созвучно английскому illusion (иллюзия, обман)[2], В. Набоков в своей позднейшей авторской рефлексии акцентирует именно этот момент.

Несмотря на этот момент авторской рефлексии, можно говорить о том, что Лужин не становится симулякром, лишенным подобия, он одновременно и знак, и персонаж, поэтому В. Набоков вскрывает и трагедию сознания, не способного преодолеть собственный эгоцентризм, и одновременно говорит о судьбе Дара и необходимости взаимосвязи с питающей его жизнью, без которой он лишается творческих сил, превращая потенциального Моцарта в Сальери.

Свобода и несвобода, ницшеанский комплекс власти и его крушение оказываются главными героями на метауровне романа "Защита Лужина". Примечательно, что в английском переводе В. Набоков акцентировал этот момент изменением семантики заглавия: "The Defense" - просто "Защита". Именно в этом смысле можно говорит о том, что Набокова интересует не характер, а тип сознания, и только в этом смысле можно принять тезис М. Медарич "о

---

[1] В. Набоков Интервью, данное Альфреду Аппелю 25-29 сентября 1966 года// Вопросы литературы, 1988, № 10, с 161 - 188. Впервые напечатано в сб. Nabokov. Jhe man and his work./Madison, 1967 g.

2 Набоков В. Предисловие к английскому переводу романа "Защита Лужина"//См. далее стр. 108, № 2, с. 52.

деперсонализации" персонажей В. Набокова, "основанной на литературных образцах или культурных архетипах". В "Защите Лужина" исследуется тип свободного сознания в ситуации тотальной несвободы и парадоксальная трансформация стремления к свободе в ничто (безуспешность 3-х вариантов бегства героя от реальности), то что сам В. Набоков в предисловии к английскому изданию определил как "постановку мата самому себе".[2]

Первопричины страха и ужаса, переживаемого детским сознанием, укоренены в самом бытии, являются сутью этого бытия. Именно на метауровне романа "Защита Лужина" отчетливо видна трансформация существования в несуществование, происшедшая путем незаметной подмены реальности ее фикцией, роль которой выполняют в романе шахматы. Закрытое для переживания "другости" жизни и "другого" в ней, детское сознание героя утрачивает экзистенциальную способность к "пониманию", т.е. к освоению того, что его окружает, в качестве собственных возможностей, когда "в -мире- сущее" становится "сподручным", "пригодным", "подходящим", "сносным" (М. Хайдеггер), что является необходимым условием подлинно экзистенциального существования. Так на метауровне романа сталкиваются изначальное стремление человека к свободной самореализации в отношениях с "другими" и невозможность таковой. В этом аспекте роман "Защита Лужина"- роман о необретенном существовании, что подчеркивается сюжетно: бегство Лужина от реальности оборачивается самоубийством героя.

Многозначны и финалы романов Ю. Трифонова, разрешающие оппозиции памяти/беспамятства, существования/несуществования: самостояние Антипова и Баюкова, проявленное ими личное мужество помогают героям преодолеть разрушение и "исчезновение" жизни. В этом коренное отличие реалистических романов Ю. Трифонова от модернистского романа В. Набокова, разные художественные картины реальности, предлагаемые этими писателями, воссоздают разное понимание бытия и возможных форм существования человека в нем.

---

[1] Медарич М. Владимир Набоков т роман XX столетия//В.В. Набоков: pro et contra, с. 465.
[2] Набоков В. Предисловие к английскому переводу романа "Защита Лужина"// В.В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. Изд-во Русского Христианского гуманитарного ин-та. СПб., 1997, с. 53.

Т.Н. Чурляева

СИТУАЦИЯ "ОТЧУЖДЕНИЯ" В РОМАНЕ В.НАБОКОВА "ЗАЩИТА ЛУЖИНА" И СИТУАЦИЯ "ОТСТАВАНИЯ" В ПОВЕСТИ В.МАКАНИНА "ОТСТАВШИЙ"

Ситуация "отчуждения" – это ситуация "овнешнения", детерминированности внутреннего мира человека, предметным, социальным миром, навязывание ему того смысла жизни и тех форм существования, которые необходимы социуму, окружающему эмпирическому миру.[1] Мир навязывает человеку внешние законы и смыслы (как "надо", что "ценно") путем присвоения и путем не присвоения его "я". В первом случае мир побуждает человека реализовать то, что в нем есть, но только в тех границах, которые оценены извне, во втором случае мир отторгает человека как чуждого ему и тем самым обессмысливает его жизнедеятельность.

Внешний аспект ситуации отчуждения, таким образом, должен перейти во внутренний, а именно: позволяет ли человек манипулировать собой, следует ли внешним побуждениям (преодолевает отчуждение от социума, отчуждаясь при этом от своей полной сущности) или, отстаивая свое "я", сам отстраняется, отчуждается от мира.

Литература XX века, преодолевая романтическую трактовку "отчуждения" как бегства индивида от общества, открывает иллюзорность идеи сохранения человеческого "я" в отстраненности и одновременно ищет такого способа соединения человека с миром и бытием, который бы определялся самим человеком, его личностными ценностями. При этом человек должен выйти сознанием за границы детерминированного существования, за границы мира в более объемное бытие.

Философы-экзистенциалисты (М. Хайдеггер, К. Ясперс, Ж. - П. Сартр, А. Камю, Н. Бердяев и др.) высветили ряд интересующих нас аспектов, касающихся проблемы существования личности в мире и бытии[2]:

---

[1] См. Философская энциклопедия. М., 1970. Т. 5. С. 541.

[2] С. Кьеркегор. Страх и трепет. -М., 1993. М. Хайдеггер. Бытие и время./ Пер. с нем. - М., 1997. К. Ясперс. Смысл истории и ее цель./Пер. с нем. -М., 1994. А. Камю. Творчество и свобода; Ст., эссе, запис. кн./Пер. с фр. -М., 1990. Н. Бердяев. Философия свободы; Смысл творчества. -М., 1989. Н. Бердяев. Самопознание. - Л., 1991.

1) "существование" (экзистенция) в ее онтологической и гносеологической сущности: возможно ли подлинное существование без "окликания" бытия;

2) самоуглубление как расширение границ индивидуального "я".

Вслед за С. Кьеркегором экзистенциалисты (М. Хайдеггер, К. Ясперс) наделяют экзистенцию способностью особого постижения бытия: экзистенциалистское "я" "окликает" бытие вопреки собственной "заброшенности" и тем самым открывает хотя и не сущность бытия, но его наличие эмпирическом мире,. Открытые модусы человеческого существования, такие как: страх, тошнота, забота, совесть и др.- являются сутью различных способов соприкосновения с бытием, определением метафизического ужаса при "открытии" бытия, результатом преодоления границ своего эмпирического "я". Именно в ситуации преодоления возникает еще один аспект проблемы существования: принятие страдания как принципа подлинного существования.

Ситуация "отчуждения" объективно присуща жизни человека, поскольку мир, окружающий его, всегда оказывается внешним, изначально ему не принадлежащим. В такой ситуации отстранения все внешнее способно стать более или менее близким, преломляясь через его внутренний мир. "Смысл уединения не в том, что человек упорствует в своем тщедушном и маленьком "я", - пишет Хайдеггер, - это такое уединение, одиночество, в котором каждый человек только и достигает близости к существу всех вещей, к миру".[1] Иными словами, экзистенциалистская ситуация уединения, отчуждения от окружающего мира является способом познания сущности Бытия.

В. Набоковым в романе "Защита Лужина"[2] /1929/ почти экспериментально ставится проблема: возможно ли существование индивидуального сознания в рамках эмпирического бытия, если человек постоянно подвергается объективации внешним миром, овнешнению, что грозит привести к утрате собственной сущности. При этом писатель неоднозначно трактует ситуацию уединения, отстранения.

---

[1] Хайдеггер М. Основные понятия метафизики. // Вопросы философии. 1989. № 9, с. 120

[2] Набоков В. Защита Лужина: Роман. -М., "Современник". 1989. /Далее текст цитируется по этому изданию.

Сюжет романа развертывает как собственно ситуацию отчуждения, так и ситуацию отстранения, которая выражает неприятие героем действительности. Ситуация "отчуждения" в романе приобретает внешний и внутренний характер. Внешний характер ситуации выражается в противоречивости отношений между персонажем романа и окружающем его миром (социумом). Мир отбрасывает, отчуждает Лужина как чуждый ему элемент, заставляя трижды символически пережить состояние смерти. Так, жизнь трижды уходит от героя. Сначала это происходит во время "октябрьской шахматной болезни", когда герой впервые приходит к осознанию того, что та логика и стройность игры, которая должна была внести простоту смысла в таинственный, непонятный мир, не только не определяет его, а наоборот, отождествляясь с ним, становится синонимом хаоса, "бреда". Жизнь представляется ему чередой запутанных, случайных, заведомо проигрышных ходов (смерть старика, убогая старость бывшего шахматного гения, "побивавшего Чигорина", проигрыш учителя географии, "остолбеневшего от полученного мата"), а сама игра принимает подобие "чудовищной игры на призрачной, валкой, бесконечно расползавшейся доске" (с. 30). Обморок становится попыткой отстранения в целях самозащиты и от внешнего мира, и от мира игры. Недаром взрослый Лужин, восстанавливая в памяти "ощущение этой болезни", вспоминал себя, кутающегося "в тигровый плед". Во время игры с Турати герой также переживает состояние обморока ("Понемногу исчезали огни, редели призраки, и волна тяжкой черноты помимутно его заливала. При каком-то последнем отблеске он разглядел палисадник, круглые кусты, и ему показалось, что он узнает дачу мельника. Он потянулся к решетке, но тут торжествующая боль стала одолевать его, давила, давила сверху на темя, и он как будто сплющивался, и потом беззвучно рассеялся".) (с. 68). Уставший бороться с шахматными образами, Лужин понимает, "что завяз, заплутал в одной из комбинаций, которые только что продумывал". Обморок становится отчаянной попыткой высвобождения от влияния, детерминации мира шахмат – "хотя бы в небытие". И, наконец, в момент встречи с Валентиновым Лужин "цепенеет", теряя волю, способность к движению: "... бледное лужинское лицо потеряло всякое выражение, и рука, (.....) была совершенно безвольна" (с. 119); "... сидел, как бережно прислоненная к чему-то статуя, совершенно оцепеневший и слышавший как бы сквозь тяжелую завесу смутное, отдаленое рокотание Валентинова". (с. 119). В

безвольности, безжизненности Лужина угадывается страх, ужас от осознания своего проигрыша в поединке с миром практическим и с миром игры. Герой испытывает "опустошение, ужас, безумие" (с. 120) от осознания того, что нет "защиты" против насильственного мира, неумолимого ему подчинения.

Противоречивость отношений Лужина с социумом также проявляет ситуацию отстранения. Лужин воспринимается обществом как "человек другого измерения, особой формы и окраски, не совместимый ни с кем и не с чем" (с. 48). Наличие "тяжелой, душевной жизни" (с. 11) у Лужина, его несовпадение с миром замечается еще отцом. Валентинов усматривает в Лужине "явление странное, несколько уродливое, но обаятельное, как кривые ноги таксы" (с. 42). Окружающие испытывают к нему любопытство, пристально рассматривая его во время еды ("Все в столовой смотрели на этого полного, мрачного человека, который жадно и неряшливо ел и иногда задумывался, водя пальцем по скатерти." -с. 37), прогулок, игры. В оценках матери невесты Лужин "хам", "не человек, а бог знает что", "сумасшедший". Отец Лужина перестает понимать взрослого Лужина, он предстает перед ним в образе "...угрюмого человека, который иногда навещал его в Берлине, односложно отвечал на вопросы, сидел, прикрыв глаза, и уходил, оставив конверт с деньгами на подоконнике" (с. 34). Невесту в Лужине привлекает его неуклюжесть, неряшливость, его незнание правил этикетного поведения ("...он ей показался своей неповоротливостью, сумрачностью, низким отложным воротником (...) – и ей нравилось, что он на нее не смотрит, не ищет повода с ней заговорить ..." (с. 38), а также его детская незащищенность. В "недостатках и странности", "в тяжелых движениях его души" она угадывает "замысловатейшего человека" (с. 51), а потому стремится поддержать Лужина "над темной водой, чтоб он мог спокойно дышать" (с. 81).

За внешней доброжелательностью отношения к Лужину, оценки его как достойного заботы и любви усматривается стратегия подавления в нем личностного начала, его "подмены". В реалистически поданной судьбе Лужина выделяются ситуации, составляющие акции его "овнешнения". Одной из таких ситуаций становится знакомство с будущей женой и последующее "обновление". В ситуации "обновления Лужина" подчеркивается его безжизненность, сходство с манекеном ("... лысый портной то проводил мелом по его плечам и спине, то втыкал в него булавки. (.....) Мимоходом портной полоснул его мелом по сердцу, намечая карманчик, после чего

безжалостно сорвал уже как будто готовый рукав и стал проворно вынимать булавки из лужинского живота" (с. 81). Введение Лужина в общество, в рамки реальной (не игровой) действительности (жена, квартира, простое каждодневное счастье) также является попыткой "подмены" его свойств, имени.

Кроме того, герой сам совершает поступки, чтобы войти в этот, окружающий его мир, знакомится и подчиняется Валентинову, ездит по турнирам, живет в гостиницах, знакомится с будущей женой, заинтересован в знакомстве с родителями невесты и пр. Лужин старается принимать окружавшую его внешнюю жизнь и себя в ней "как нечто неизбежное, но совершенно незанимательное" (с. 43), но физическая боль (зубная боль, одышка, боль от ожога) напоминает ему о существовании практической реальности, ее безжалостности и неумолимости.

И потому значимой становится метафора шахматной игры как соревнования, поединка, в котором герой утверждает свое право на место в мире, среди других: игра дает ему славу, т.е. общее признание; дает цель - победа в состязаний с судьбой; дает правила, схему поведения.

Выигрыш понимается Лужиным как безграничная власть, некий абсолют силы, на которую и претендует игрок. Так, Лужин замечает, что "стройна, отчетлива и богата приключениями была подлинная жизнь, шахматная жизнь, и с гордостью Лужин замечал, как легко ему в этой жизни властвовать, как все в ней слушается его воли и покорно его замыслам" (с. 63). "...все шахматное поле трепетало от напряжения, и над этим напряжением он властвовал..." (с. 41). Несмотря на то, что в романе игра постоянно соотносится с искусством ("Какая игра... - говорит о шахматах скрипач. - Комбинации, как мелодии. Я, понимаете ли, просто слышу ходы" (с. 16), невеста видит в Лужине "артиста", сравнивает "с гениальными чудаками, музыкантами и поэтами" (с.39), отец также представляет сына в образе музыканта: "... он не раз, в приятной мечте, похожей на литографию, спускался ночью со свечой в гостиную, где вундеркинд в белой рубашонке до пят играет на огромном черном рояле" (с. 8), главное в ней для Лужина - победа. Именно поэтому Лужин не увлекся составлением задач, "смутно чувствуя, что попусту в них растратилась бы та воинственность, напирающая, яркая сила, которую он в себе ощущал..." (с. 29).

Шахматы нужны Лужину, так как дают ему возможность закрепиться в мире. Его путь признания как шахматиста начинается с

признания его как "шахматного вундеркинда" (одержанные победы над "стариком, приносившем цветы", отцом, доктором, "который играл в шахматы куда лучше его", учителем географии, "известным любителем"). Затем череда побед, снискавшая ему славу "русского мальчика, уже побившего кое-кого из тех игроков, имена которых попадают в шахматные учебники". И, наконец, в результате множества побед и поражений Лужин получает статус гроссмейстера, маэстро ("... вошедший в разряд лучших международных игроков, очень известный, цитируемый во всех во всех шахматных учебниках, кандидат, среди пяти-шести других, на звание чемпиона мира...") (с. 45). Но этот путь, в свою очередь, тоже является овнешнением героя миром. Сам Лужин процесс овнешнения, отчуждения переживает через чувство одеревенения "... мозг одеревенел и покрыт лаком" (с. 44), бессилия, боязни ("Чем смелее играло его воображение, чем ярче был вымысел во время тайной работы между турнирами, тем ужасней он чувствовал свое бессилие, когда начиналось состязание, тем боязливее и осмотрительнее он играл") (с. 45).

Внутренний смысл ситуации отчуждения выражается в сознании героя, переживающего жизнь как комбинацию, разыгрываемую реальностью. Многообразные воплощения видимой реальности героем воспринимаются как череда превращений и метаморфоз, как "правильно и безжалостно развивающийся узор" (с. 12). Герою открывается внешний, заданный извне характер правил игры за место в мире. Детство, которое поначалу в воспоминаниях предстает как рай, гармония, единство с окружающим миром, позднее осознается Лужиным как начало жизненной партии ("... как только он стал тщательно проверять свое открытие, Лужин содрогнулся (.....) как страшно, как изощренно, как гибко повторялись за это время образы его детства (.....) но еще не совсем понимал, чем это комбинационное повторение для его души ужасно") (с. 103), женитьба - как комбинация, разыгрываемая реальностью ("... Лужин негодовал на себя, что не спохватился, и не взял инициативы, а в доверчивой слепоте позволил комбинации развиваться") (с. 104). Мир внешний осознается взрослым Лужиным как чуждый, насильный, непонятный. Поэтому значимыми становятся эпизоды, связанные с детскими переживаниями героя, сталкивающегося с загадками, необъяснимыми явлениями реального мира. Реальность в его сознании временами кажется искаженной, непостоянной, таинственной: "... дагерротип деда ... смотрел на него в упор, но совершенно исчез, растворился в стекле, как только он посмотрел

на портрет сбоку..." (с. 6). "Все то, на что он глядел, - по проклятой необходимости смотреть на что-нибудь, - подвергалось замысловатым оптическим метаморфозам" (с. 10). Реальность отражается через телефонную трубку, дверное стекло, лысину отца, хрустальное яйцо, блеск глаз, т. е. множится, деформируется, утрачивает отчетливость.

Разлад с реальностью начинается в тот момент, когда герой утрачивает имя и его вынуждают изменить привычный, устоявшийся мир, заставляя почувствовать свою несвободу. Герой начинает переживать "ужас перемены", сулящей ему "будущие кошмары" в связи с переходом в чуждый мир, в котором его будут называть Лужиным, "где будет пять уроков подряд и толпа мальчиков, еще более страшных, чем те которые (.....) окружили его, навели жестяные пистолеты, пальнули в него палочками, с которых коварно были сдернуты резиновые наконечники" (с. 6).

Уже в детском сознании героя временами возникает драматическое непонимание отторгнутости от "своего" мира. Окружающий его мир интерпретируется им как "отвратительный", "невозможный", "неприемлемый" ("Прежние осенние возвращения в город показались счастьем. Ежедневная утренняя прогулка с француженкой, - всегда по одним и тем же улицам, по Невскому и кругом, через Набережную, домой, - никогда не повторится... Кончено также приятное раздумье после завтрака, на диване, под тигровым одеялом, и ровно в два – молоко в серебряной чашке... Взамен всего этого было нечто отвратительное своей новизной и неизвестностью, невозможный, неприемлемый мир...") (с. 6). Отстраняясь от внешней жизни, маленький Лужин обращается то к литературным героям, побеждающим легко, "с оправданными жертвами", то к фокусам, в которых его привлекает таинственный процесс, в результате которого " хитро и точно складывался фокус" (с. 13), то к складным картинкам (" Лужин чувствовал удивительное волнение от точных сочетаний этих пестрых кусков, образующих в последний миг отчетливую картину" с. 14) для того, чтобы самому попробовать придать сложному, запутанному "узору" жизни – ясность, простоту, отчетливость видения, смысл ("Тайна, к которой он стремился, была простота, гармоническая простота, поражающая пуще самой сложной магии") (с. 13).

Внутренняя жизнь Лужина, постепенно отождествляясь с миром фантазии, воображения, иллюзии, становится для него более истинной. Так ситуация "отчуждения" как ситуация неприятия внешним миром мира человека перерастает в ситуацию уединения,

отстранения самого человека от чуждого ему мира. Перемещение героя в пространство игры, "в другую плоскость" (с. 14) становится единственно возможным способом преодоления окружающей героя "чуждости", "валкости", "зыбкости" реальности, защитой от надвигающегося безумия, от власти раздавливающего быта. Воображаемый мир становится значимым, формирует сознание героя. В чуждом, "внешнем" мире шахматы становятся "чудом", "блестящим островком", "на котором обречена была сосредоточиться вся его жизнь" (с. 14). Так шахматы обретают еще одно значение. Они уже не являются метафорой самоопределения в реальном мире, а становятся собственным миром, внутренним миром, куда и отстраняется от чуждого мира герой.

Лужин в сознании создает свое пространство, пространство шахмат, осознавая временами окружающую действительность как совокупность шахматных ходов ("Аллея была вся пятнистая от солнца, и эти пятна принимали, если прищурится, вид ровных, светлых и темных, квадратов. Под скамейкой тень распалась резной решеткой. Каменные столбы с урнами, стоявшие на четырех углах садовой площадки, угрожали друг другу по диагонали. Реяли ласточки, полетом напоминая движение ножниц, быстро вырезающих чего-то."). (с. 25). Герой начинает мыслить "только шахматными образами, и мысли его работают так, словно он сидит за доской" (с. 61). В мире игры Лужин достигает совершенства, что подчеркивается контрастом в описании внешнего убогого облика героя, его физической слабости, малоподвижности и богатства его внутреннего мира - интеллектуальная быстрота, сила, власть (тучный, малоподвижный, старообразный Лужин поражает любителей шахмат "прозрачностью и легкостью мысли" (с. 63)). Но игра, определяя его образ жизни, мыслей, подчиняет себе его умственные и эмоциональные силы, все дальше уводя от реальности. Так Лужин "после каждого турнирного сеанса все с большим трудом вылезал из мира шахматных представлений" (с.59).

Отстранение героя от мира приводит к драматическому разделению его сознания, к развоплощению ("Лужин, томно рассеянный, спит, а Лужин, представляющий собой шахматную доску, бодрствует и не может слиться со своим счастливым двойником" (с. 59). Личность героя распадается на субъективное "я" - субъект при этом осознается как истинный и самоценный (Лужин-шахматист), и объективированное "я", которое редуцируется реальным миром. Объективация "я", выражаемая неуверенной ориентацией героя в призрачном, "валком" пространстве действительности, инфантильностью, косноязычием,

приводит к безумию героя, разорванности его сознания. Созданный Лужиным текст, характеризующийся немотивированностью, отсутствием причинно-следственных скреп, случайностью ассоциативного ряда, иллюстрирует прогрессирующую болезнь сознания - "Вы требуетесь по обвинению в убийстве. Сегодня 27 ноября. Убийство и поджог. Здравствуйте, милая государыня. Теперь, когда ты нужен, восклицательный знак, где ты? Тело найдено. Милостивая государыня!! Сегодня придет полиция!!!" (с. 91).

Лужин, находящийся в противоречивых отношениях с действительностью, признает только одну реальность – свое "Я", внутренние переживания и ощущения. В кульминационной игре с Турати стирается грань между Лужиным и шахматными фигурами. Шахматное пространство поглощает героя целиком, заставляя ощутить метафизический ужас такой перемены ("...он понял ужас шахматных бездн, в которые погружался (.....). Но шахматы были безжалостны, они держали и втягивали его. В этом был ужас, но в этом была и единственная гармония, ибо, что есть в мире кроме шахмат?" - с. 66).

Погружаясь в игру, герой обнаруживает происходящие с ним перемены, "подмену": из шахматного короля он превращается в пешку ("... простирались все те же 64 квадрата, великая доска, посреди которой, дрожащий и совершенно голый, стоял Лужин, ростом с пешку, и вглядывался в неясное расположение огромных фигур, горбатых, головастых, венценосных" - с. 68). Так, преодолевая отчуждение, Лужин отстраняется от мира, "отчуждается" от реальности, но выхода в Бытие не происходит, так как пространство шахмат задает границы субъективного мира, игра овнешняет героя.

Распад бездны на контрастные квадраты в финале символизируют итоговый распад сознания героя ("... вся бездна распалась на бледные и темные квадраты, и ... он увидел, какая именно вечность угодливо и неумолимо раскинулась перед ним") (с. 125). Процесс "отчуждения" завершается полным исчезновением героя из внешней реальности, превращением его в знак пустоты ("Никакого Александра Ивановича не было") (с. 125). Ситуация уединения достигает своей абсолютной завершенности. Растворение личности в даре, приобретение им имени является предпосылками к "другому" зрению, но не к познанию сущности реальности, так как "реальность для Набокова - бесконечная вереница шагов, уровней понимания".[1]

---

[1] Кузнецов П. Владимир Набоков и метафизика // Новый мир. 1992. № 10. С. 174.

познать которую невозможно, даже преодолев границы "неподлинного" сознания. Сознание героя прорывается от порожденной внешним миром видимости к субъективному иллюзорному миру, к возможности постижения иррациональной тайны мироздания, но "близости к существу всех вещей", по выражению Хайдеггера, не возникает. Роман заканчивается смертью, выходом и из пространства эмпирической реальности, и из пространства шахматной доски, которая была лишь способом отстранения от мира практического.

Ситуация "отставания" в повести В. Маканина "Отставший" (1987) соотносится с экзистенциалистской ситуацией "отчуждения". "Отставание" здесь - это необходимое для человека положение вне системы, которая способствует обретению собственного духовного опыта при драматичном столкновении его с действительностью. Но отставание героев в повести - это прежде всего ситуация "обнажения, оголения, очищения сути".[1]

Многообразие "отставаний" выражает многообразие направлений и ходов познавательного процесса. Сюжет повести воспроизводит процессы познания человеком сущностного бытия, многообразия мира. Бытие, с точки зрения В. Маканина, постигаемо, но для каждого из героев повести духовный опыт познания бытия оказывается трагическим, ибо им открываются непостижимые антиномии бытия - абсурд не только сознания, но реальности и бытия.

В сюжетной канве повести "отставания" накладываются одно на другое: юродивый Леша-маленький, не подозревая о том, что чувствует золото, периодически отстает от старательской артели. Этой старой легенде вторит современный герой, расставшийся с любимой девушкой. Геннадий, герой-повествователь, и его любимая девушка, Лера, в свою очередь, отстали от лагерного мира, к которому запоздало спешат приобщиться. Отстает ссыльный старик, который умирает, не дождавшись реабилитации. Отстает жена, приехавшая к нему на могилу. Отец героя каждую ночь видит один и тот же мучительный сон, как он отстает от умчавшихся в ночь грузовиков. И когда Геннадий приходит к Твардовскому в редакцию "Нового мира", он опять отстает: Твардовского сняли с редакторской должности.

Ситуация "отставания" по-разному обыгрывается в каждой сюжетной линии. Так, отставание, мучительно переживаемое отцом во сне, превращает в недоразумение всю его жизнь, вводит в ситуацию

---

[1] Пискуновы Все прочее - литература // Вопросы литературы. 1988. №2. с.42.

абсурда, когда становится непонятна суть происходящего. Каждую ночь отцу снится один и тот же сон, в котором он неумолимо отстает от грузовой машины ("Грузовые машины одна за другой срываются с места, мчат, люди кричат, шоферы огрызаются и наддают и еще наддают, припав к рулю (...) (с. 222), "...из избы, сонный, поскальзываясь на снегу, выбегает мой отец, выбегает в числе самых последних. "Братцы, - кричит он, ... - Братцы!" Но машины уже какой взяли разбег, он видит последнюю и потому в незаправленной рубахе, с шапкой, сбившейся на ухо, бежит ей вслед") (с. 222).[1] Отец ощущает реальное чувство страха и физическую боль, находясь в реальности сна-отставания ("... его сердце лихорадочно бьется, оно сжимается от страха...") (с. 222). Даже после пробуждения страх повторения ночного кошмара, страх одиночества не оставляет его.

В процессе припоминания сна днем в разговоре с сыном, врачом отец пытается понять смысл сна, тем самым преодолеть испытываемый ужас одиночества. Отставание для отца - это комплекс чувств: и страх перед отделением от социума, от коллектива, и страх перед утратой жизни (дороги, судьбы), и страх перед смертью - выпадением из времени. Он стремится отыскать причину своего страдания от отставания в себе самом, в прожитой жизни, но не находит ничего, за что можно было бы судить. Отец вспоминает умершую жену, жалуется сыну на свое ставшее гнетущим одиночество, возраст. Сон становится ситуацией отстранения, обретения позиции духовной вненаходимости, когда должна восстановиться целостность жизни.

В этой ситуации личностных переживаний, спровоцированной сном-отставанием, герой достигает близости с природным миром, который становится для него личностно (не онтологически, а экзистенциально) значимым в момент предъявления счета к окружающему бытию. Он пытается обжаловать наказание, признавая его непомерно жестоким ("... ни в коей мере не заслужил он такого сна в качестве наказания...") (с. 223).

Личностное сознание героя в попытке подняться к метафизической сущности жизни приводит к тому, что частный человек начинает ощущать себя частью бытия. Но как только герой осознает свое "присутствие в мире",[2] он приходит к трагическому осозна-

---

[1] Маканин В. Отставший. Повести и рассказы. - М.: "Художественная литература", 1988. 431 с. Далее текст будет цитироваться по этому изданию.

[2] Хайдеггер М. Основные понятия метафизики. // Вопросы философии. 1992. № 10, с.125

утопического идеала, так как рисуемое в его воображении "звездное ночное небо", "тот свет" оказывается не чем иным, как одной из проекций страшной земной реальности ("Но вдруг и на том свете, на небе, где для всех рай и тишина, ему будут мешать эти звезды и сбивать с толку, потому что звезды так похожи издали на огни") (с.294).

Автор наделяет героя сознанием трагической невозможности обрести душевное успокоение не только в рамках реального, но и в метафизическом бытии, заставляет его испытывать онтологический страх.

Невозможность преодолеть страх перед бытием преодолевается ложной интерпретацией этого бытия не столько как обладающего смыслом, сколько как гармоничного, разумного в определенных границах интерпретации. Так, младший брат Леши-маленького Коля называет волка собакой: "Ты же хорошая собака. Ты нас не тронешь... Хорошие собаки мальцов не трогают". Он говорил "хорошая собака", обманывая и себя, и Лешу, и волка на бугре, и долину, и камни, что вокруг, и облака" (с. 300). Попытка вписать чуждый, страшный реальный мир в свое личностное пространство, перекодировать реальность, сделать ее "доброй" и "своей", преодолевая тем самым чувство "заброшенности", - является самообманом, подменой бытия.

В этой сюжетной коллизии автор расходится с постулатами христианства, по которым все происходящее в мире имеет свой смысл на метафизическом уровне. Открывающаяся герою пустота характеризует бытие как абсурдное, утратившее смысл.

Отставание в разных сюжетных ситуациях оборачивается с одной стороны, отчуждением, утратой идентичности, с другой - насильным отчуждением от социума и природы, обессмысливанием индивидуального существования, смертью, в-третьих, отстранением как возможным способом самосохранения и самореализации (реализации дара). "Отставание" в каждом отдельном случае становится той "пограничной ситуацией", при которой происходит обнажение "страшной" сути бытия. Так, отцу открывается бессмыслие всякой жизни перед непреодолимо подступающей смертью, Леше-маленькому - равнодушие и безразличие природы к участи человека, в рамках которой дар оказывается отчужденным от его носителя.

Наиболее близкий автору биографически и по типу сознания персонаж, Геннадий, связывает все сюжетные линии. Отождествляя себя с каждым из героев, примеривая на себя, на свой собственный индивидуальный опыт их чувство отставания ("... я так сопереживал, что чувство человека, который отстал и догоняет, вошло в меня неприметно и вошло, по-видимому, глубоко и значаще") (с. 231), герой-повествователь пытается установить причинно- следственную и универсальную сущность этих отставаний. Герой-повествователь пытается найти

трагического парадокса: социум в своих целях насильно заставляет индивида реализовать свои индивидуальные возможности, чтобы потом, отчуждая результат от индивида, использовать его для себя. Ситуация отчуждения таит в себе возможность открытия индивидом личностной сущности, лишь преодолев непонимание, страх перед бытием, человек может выявить в себе особые, лишь ему доверенные знания о бытии. И в этом Маканин сближается с Набоковым, для которого дар пробуждается в отдалении от людей, в путешествии, в пешем скитании по миру (отец в "Даре", Мартын в "Подвиге", Лужин в "Защите Лужина"). У Набокова отстранение от социума сопровождается обретением "другого" зрения, но не достигается родство с окружающим миром, Маканин же говорит о том, что распорядиться своим даром человек не может, не узнаёт своего дара, боится его и потому отдается на службу людям. В результате происходит манипуляция даром. Так, статус Леши-маленького в сознании артельщиков меняется - из "отставшего" он превращается в "чующего". Тем самым задаются пределы его деятельности, направленной на нахождение золота, которое становится в мире людей средством обогащения.

Приспособляемость Леши-маленького к существованию в социуме (в артели) не освобождает его от чувства страха. Несмотря на то, что ему не грозит смерть от голода (его котомка полна еды), он вновь и вновь, просыпаясь в одиночестве, бежит в ночи, догоняя старателей. Даже тогда, когда, догнав артель, Леша засыпает у костра, сон его беспокоен. Он постоянно просыпается с вопросом - "Не ушли? Не отстал я?" Герою Маканина невозможно укрыться в реальности своего сознания в отличие от набоковских персонажей, например, Лужина. Леша возвращается в социум ради спасения, но вместо спасения сталкивается с прагматической жестокостью артели: его даром пользуются в корыстных целях. Люди жестоко уродуют его, дабы физическая немочь усилила и его дар, и его зависимость от людей.

Бытие предстает в инфантильном сознании героя как обманчивое и неуманное.. Драматизм героя состоит в неузнавании им своей судьбы, что является причиной возникновения абсурда. Абсурд в судьбе Леши-маленького открывается как парадокс социального и природного устройства.

Леша думает о смерти как о возможном способе выхода из ситуации абсурда, избавления от чувства страха ("Он устал. Он не хочет больше жить") (с.294). Но постепенно герой приходит к пониманию недостижимости собственного утопического идеала, так как

рисуемое в его воображении "звездное ночное небо", "тот свет" оказывается не чем иным, как одной из проекций страшной земной реальности ("Но вдруг и на том свете, на небе, где для всех рай и тишина, ему будут мешать эти звезды и сбивать с толку, потому что звезды так похожи издали на огни") (с.294).

Автор наделяет героя сознанием трагической невозможности обрести душевное успокоение не только в рамках реального, но и в метафизическом бытии, заставляет его испытывать онтологический страх.

Невозможность преодолеть страх перед бытием преодолевается ложной интерпретацией этого бытия не столько как обладающего смыслом, сколько как гармоничного, разумного в определенных границах интерпретации. Так, младший брат Леши-маленького Коля называет волка собакой: "Ты же хорошая собака. Ты нас не тронешь... Хорошие собаки мальцов не трогают". Он говорил "хорошая собака", обманывая и себя, и Лешу, и волка на бугре, и долину, и камни, что вокруг, и облака" (с. 300). Попытка вписать чуждый, страшный реальный мир в свое личностное пространство, перекодировать реальность, сделать ее "доброй" и "своей", преодолевая тем самым чувство "заброшенности", - является самообманом, подменой бытия.

В этой сюжетной коллизии автор расходится с постулатами христианства, по которым все происходящее в мире имеет свой смысл на метафизическом уровне. Открывающаяся герою пустота характеризует бытие как абсурдное, утратившее смысл.

Отставание в разных сюжетных ситуациях оборачивается с одной стороны, отчуждением, утратой идентичности, с другой - насильным отчуждением от социума и природы, обессмысливанием индивидуального существования, смертью, в-третьих, отстранением как возможным способом самосохранения и самореализации (реализации дара). "Отставание" в каждом отдельном случае становится той "пограничной ситуацией", при которой происходит обнажение "страшной" сути бытия. Так, отцу открывается бессмыслие всякой жизни перед непреодолимо подступающей смертью, Леше-маленькому - равнодушие и безразличие природы к участи человека, в рамках которой дар оказывается отчужденным от его носителя.

Наиболее близкий автору биографически и по типу сознания персонаж, Геннадий, связывает все сюжетные линии. Отождествляя себя с каждым из героев, примеривая на себя, на свой собственный индивидуальный опыт их чувство отставания ("... я так сопережи-

вал, что чувство человека, который отстал и догоняет, вошло в меня неприметно и вошло, по-видимому, глубоко и значаще") (с. 231), герой-повествователь пытается установить причинно- следственную и универсальную сущность этих отставаний. Герой-повествователь пытается найти совпадения в душевном состоянии отца, Леши-маленького и своего собственного. В результате такого "совмещения" прошлое, настоящее и будущее отождествляется. Смещаются представления о линейном характере времени, утверждается подвижность, изменчивость реальности. Открытость каждой сюжетной линии иллюстрирует принципиальную незавершенность жизни, подчеркивает отсутствие в ней устойчивости, герои же становятся синонимами неустроенности жизни и сомнения в возможности ее устроить.

В истории Геннадия "отставание" является формой самоанализа, рефлексии, памяти. Герой, погружаясь в самопознание и память, пытается выйти к пониманию предназначения в мире, сути этого мира.

Отношения с реальностью у Геннадия проходят через несколько стадий. Сначала - это восторженное принятие, проявившееся в жадном интересе к вновь открывшимся фактам истории, желание жить "в тон" со временем и одновременно понимание неоднородности времени. Геннадий, сквозь призму современных представлений, осознает бессмысленность совершенных когда-то усилий предыдущего поколения ("Ты только подумай, Лера, сколько лет воевать за революцию ... и понести наказание ни за что! Вот боль, вот страдания!") (с. 230).

В сознании героя, а деятельность человека лишена какого-либо целеполагания. Поступки, совершенные в истории, с течением времени теряют смысл, ибо с течением времени размываются и цели и критерии истины. Герой приходит к осознанию того, что нет абсолютной истины, как и иерархии истин. Абсурдность бытия обозначена Маканиным в символическом образе Обман-горы, проходящим через всю повесть (гора в судьбе Леши, Геннадия, образ горы во сне отца): "Гора сама вдруг накренилась, увеличила свой и без того заметный и, не различая в прошлом времени их вины или причастности, ссыпала людей со своих ровных валов, стряхнула с себя и выпихнула вновь в их настоящее, не приняв их заверений, их покаянных слов..." (с. 273). Человек насильно оказывается вовлеченным в процесс познания, который становится трагедией для человека.

Главный герой в своем стремлении пробиться к истине, оценить мир и свое место в нем опирается на те духовные ориентиры, которые придают подвижному, изменчивому бытию некоторую ус-

тойчивость и незыблемость. Любовь и творчество должны восстановить целостность бытия.

Изменчивое, не имеющее опоры бытие, вносит в жизнь героя-повествователя разрушающие коррективы. Отъезд Леры и Анны Романовны из Москвы коренным образом меняет жизнь героя. А вместе с ними уходят из жизни Геннадия ставшие привычными и домашние чаепития "в их большой комнате за круглым столом, покрытым парадной скатертью, с заранее выставленными там тремя чашками на блюдцах и с вкусным сдобным печеньем в вазе" (с. 240). Он вынужден уехать вслед за ними в надежде возвращения прежних отношений, привычной устойчивой жизни.

В Новостройном Геннадий встречает постаревшую Анну Романовну и изменившуюся Леру, которая "переступила словно бы самое себя". Отчуждение, отставание от себя прежней совершены не под прямым давлением общества: пытаясь совпасть со временем, вписать себя в число "приобщенных" к нему, Лера уезжает из Москвы и встраивает свою биографию в барачный быт зэков, выведенных из зоны на поселение в далеком уральском поселке. Совершенный выбор определен многими мотивами. Это искреннее сострадание за судьбу отца и желание самооправдания, снятия с себя вины за его смерть, своеобразное покаяние.

Однако, пытаясь исполнить свое предназначение, Лера погружается в поток времени и детерминируется этим потоком. В результате меняется ее психология, и чувства к Геннадию подвергаются редукции. Реальность возвращается к герою "бумерангом", но в искаженном, перевернутом смысле. В потоке времени исчезает любовь. Любовь, воспринимаемая Геннадием как "торжество жизни", оборачивается ощущением необратимости жизни, ее исчезновением, не реализует претензий героя на обладание истиной..

Отношения между героем-повествователем и Лерой, трактуются в повести как момент прикосновения к истине. Герой, осознавая необратимость трагических изменений, произошедших и с Лерой, и с Анной Романовной, признает невозможность что-либо изменить в бытии, все возрастающее собственное отставание ("Я отставал от времени, а не от Леры, не от пригорка с шиповником, не от могил на Хоно-Десновой, не от журнала "Новый мир"...") (с.294), абсурд бытия как вечного изменения, утраты.

Еще одним способом отношений с реальностью и познания сути бытия становится творчество. Творчество здесь рассматривается как гносеологический процесс моделирования реальности в ее неуло-

вимости. Непонимание сути бытия преодолевается субъективной попыткой написания текста.

Обращение героя-повествователя к легенде о Леше-маленьком, который неотвратимо отстает от артели золотоискателей, обусловлено многими причинами, одна из которых - временная отдаленность событий от реальной действительности. Отставание, отстраненность автора от событий способствует более полному пониманию прошлого, а в связи с этим, большей отчетливости настоящего. Историю Леши-маленького герой-повествователь стремится "совместить" с ситуацией "отставания" отца. Но эти попытки не приводят к открытию единой причины, единого смысла. Духовный опыт прошлого не объясняет реальности, так как не соответствует ей, и потому не снимает остроты самоопределения в настоящем. Отец Геннадия не видит никакой связи между своим и Лешиным отставанием, для него легенда о Леше лишена какой-либо экзистенциальной значимости (... отец весь напрягся - какая тут связь меж отставшим подростком (...) и его снами, в которых он так мучительно отстает от грузовой машины?.. Но никакой связи не было. Время лишь на миг сместилось, но ведь не совпало") (с. 226).

Автор подводит героя к осознанию неразрешимости антиномий бытия. Текучесть осознается как закон, накладывающий пределы на познание. Абсурд выявляется не только в связи с обнаружением границ сознания, но в самом бытии, сводит его существование к напряженному переживанию метафизической пустоты и собственной заброшенности. Ситуация "отставания", таким образом, выявляет абсурд не только в социальной, исторической реальности, но в бытии.

В действиях героя-повествователя, устанавливающего связь между разрозненными фрагментами собственной жизни, жизни отца и Леши-маленького есть попытка преодоления абсурда. В результате герою открывается многообразие проявлений абсурда бытия, и он подчиняется абсурду жизни как единственно возможному способу существования ("Прошло много лет, и вот уже моя дочь будет скоро в возрасте Леры, и у нее будет муж, который будет ее любить и будет учиться с ней вместе в институте. И я буду тихо, по-мещански радоваться, что у них все обыкновенно, хорошо, понятно") (с. 301).

Модернистская эстетика Набокова и реалистическая эстетика Маканина сходятся в отрицании отстранения от реальности, в отрицании выбора смерти, видя в них неготовность героев жить в окружающем мире. Но способы существования предлагаются различные.

Для Набокова возможным способом существования является реализация дара, то есть субъективного, "другого" сознания, растворение себя в созданной реальности (физического и метафизического) мира. Это не обязательно (так в случае с Лужиным) приводит к преодолению границы, заданной реальностью.

Маканин же указывает на драму несвершившегося творческого "отставания", нереализованного дара: сила потока времени обесценивает "отставание" как поиск своего места в мире, вынуждает подчиниться внеличностной необходимости жизни, в которой редуцируются субъективные смыслы.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В XX ВЕКЕ:
ИМЕНА, ПРОБЛЕМЫ, КУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ

Редактор *Т.Л. Рыбальченко*.
Оператор электронной верстки *Л.Д.Кривцова*.

Издательство ТГУ 634029, Томск, ул. Никитина, 4.

Статьи сборника посвящены осмыслению ключевых проблем в развитии русской литературы XX века. Они подго[illegible] материал для более универс[illegible] типологических сравнений, поэто[illegible] не ограничивают свое внимание исследованием межтекстовых связей, ставят задачу понять эстетику, мировосприятие и поэтику крупнейших русских писателей XX века.

Сборник предназначен филологам, преподавателям и читателям серьезной литературы.