

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
имени М.В. ЛОМОНОСОВА  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

*На правах рукописи*

**Бережнов Денис Алексеевич**

**ПРИНЦИПЫ И ФОРМЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ ВНУТРЕННЕЙ ЖИЗНИ В  
ПРОЗЕ В. НАБОКОВА**

Специальность 5.9.1 — Русская литература и литературы народов  
Российской Федерации

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель:  
доктор филологических наук,  
профессор А.В. Леденев

Москва — 2024

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	3
<b>ГЛАВА I. Эволюция психологической прозы</b> .....	22
<b>1.1. О содержании понятия «психологической прозы»: возникновение и эволюция психологизма в русской литературе XIX в.</b> .....	23
<b>1.1.2. Морфология развития психологической прозы в XIX в.</b> .....	37
<b>ГЛАВА II. Трансформация психологической прозы Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского в литературе XX вв.</b> .....	43
<b>2.1. Значение психологического романа Л.Н. Толстого в развитии психологической прозы XX в.</b> .....	43
<b>2.1. Набоков и Достоевский: о структуре параноидальной прозы</b> .....	67
<b>Глава III. Место и значение философии Анри Бергсона в психологической прозе первой трети XX в.</b> .....	85
<b>3.1. Теоретические параметры новой психологической прозы</b> .....	89
<b>3.2. Основные характеристики концепта «длительности» Анри Бергсона и его значение в прозе В. Набокова</b> .....	98
<b>3.2. Общие замечания по поводу синтетической прозы Набокова: роман «Дар» как психологическая континуальность</b> .....	105
<b>3.2.1. Синтетическая организация текста в романе «Дар»</b> .....	106
<b>3.2.2. Поэзия и проза как отражение разных степеней интенсивности внутренней жизни</b> .....	114
<b>3.2.3. Организация континуальной речи как психологическая проблема</b> .....	124
<b>ГЛАВА IV. Проблемы психологической прозы В. Набокова в свете философии Анри Бергсона.</b> .....	140
<b>4.1. Интерпретация «потока сознания» в терминах длительности: преодоление внутренней речи в романах Набокова</b> .....	142
<b>4.2. Проблема памяти в прозе Владимира Набокова</b> .....	158
<b>4.2.1. Что значит «восстанавливать время»?</b> .....	158
<b>4.2.2. Язык и нарушение узнавания в рассказе «Ужас» В. Набокова</b> .....	172
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	185
<b>БИБЛИОГРАФИЯ</b> .....	192

## ВВЕДЕНИЕ

Проза Набокова содержит психологические наблюдения самого разнообразного характера и предлагает пространство для психологической трактовки многих теоретических проблем. Психологический ракурс, по нашему мнению, проливает свет не только на особенности изображения психических процессов в набоковской прозе, но и на проблемы поэтические и метафизические. Настоящее диссертационное сочинение посвящено определению и исследованию принципов изображения внутренней жизни в прозе Набокова в контексте психологической прозы XIX в. и ее структурно-идеологических трансформаций в литературе XX в. Для изучения этой сферы набоковского наследия было предпринято общетеоретическое осмысление принципов художественной организации психологической прозы как таковой.

**Актуальность исследования** предопределена позицией самого Набокова. Высказываясь по поводу «нового романа», Набоков утверждал, что «сдвиги уровней, разбор впечатлений в их последовательности и так далее как раз относятся к области психологии в самом лучшем смысле слова»<sup>1</sup>. Он признавался в другом интервью: «Полагаю, писатели любого ранга — психологи»<sup>2</sup>. В романе «Отчаяние», давая скрытую самооценку, — но от лица центрального персонажа романа, — Набоков называет себя «густо психологическим беллетристом»<sup>3</sup>. Действительно, психология и ее «разнообразные отражения в творчестве Набокова», по словам С. Блекуэлла, «сами по себе требуют отдельного пространного труда»<sup>4</sup>.

В литературоведении начала XX века существовало предубеждение против психологической интерпретации художественных текстов. Формалисты, например, активно противостояли традициям русской критики и психологической традиции, в частности. «Мы только недавно оставили тип

---

<sup>1</sup> *Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе.* М.: Независимая Газета, 2002. С. 196.

<sup>2</sup> *Там же.* С. 309.

<sup>3</sup> Ср. «Решение труд мой вручить тому густо психологическому беллетристу, о котором я как будто уже упоминал, даже, кажется, обращал к нему мой рассказ». *Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.3. Отчаяние. С. 493.

<sup>4</sup> *Блекуэлл С.* Перо и скальпель. Творчество Набокова и миры науки. Бостон, Санкт-Петербург: 2022. С. 11.

критики с обсуждением (и осуждением) героев романа, как живых людей»<sup>5</sup>, — писал Ю.Н. Тынянов. Наивное отождествление литературных героев и реальных людей, психологический анализ, проведенный в отрыве от вопросов структурно-композиционного и лингвостилистического характера, были перенесены в школьное преподавание при сохранении исходных «классических» вопросов: «Умен ли Чацкий», «Почему Онегин убил Ленского» и т.д.

Применение психологического подхода в таком случае превращалось в передачу жизненного опыта «на наглядных примерах». Психологический анализ понимался скорее как категория этическая, нежели эстетическая, нужная только для того, чтобы «выудить мораль, — мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе»<sup>6</sup>. Кроме того, при традиционных психологических интерпретациях зачастую игнорировалась сама фикциональная природа художественного текста. «Критики, — иронически писал В.Б. Шкловский, — думающие, что можно рассуждать о поведении героев художественного произведения не на основании законов искусства, а на основании законов психологии, конечно, интересуются вопросом о характере безумия короля Лира и даже ищут к нему медицинский термин на латинском языке. Интересно узнать, чем болен шахматный конь: ведь он всегда ходит боком»<sup>7</sup>.

Итак, при «наивной» психологической интерпретации, не учитывающей фикциональную и эстетическую природу художественного произведения, упускается *структурное значение* психологизма в организации текста<sup>8</sup>. Мы, однако, исходим из предположения, что психологизм составляет структурный фундамент той литературной формы, которую принято называть

---

<sup>5</sup> Тынянов Ю.Н. Проблемы стихотворного языка. Л.: Academia, 1924. С. 8.

<sup>6</sup> Чехов А.П. Собр. соч. в 30 т. Т.13. Чайка. М.: Наука, 1986. С. 8.

<sup>7</sup> Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914 — 1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 110.

<sup>8</sup> Если взять, например, уже упомянутое убийство из «Евгения Онегина», то оно должно вписываться в общую тенденцию этого романа, направленного на развенчание романтических штампов, в частности — романтической дружбы. Помимо прочего, убийство является необходимым сюжетным узлом, притом подчеркнуто «литературным» (на чем акцентирует внимание повествователь), т.е. психологизмом в мета-текстуальных условиях.

«психологической прозой»<sup>9</sup>, и должен, на наш взгляд, пониматься как уникальный принцип организации текста. Определению и истолкованию этого принципа в прозе Набокова и посвящается настоящая работа.

**Предметом исследования** выступают принципы и способы организации психологической прозы Набокова. Под «принципами» понимается некоторая структурная доминанта, пронизывающая различные уровни произведения, как-то: композицию, повествовательную структуру, художественный язык, образный ряд и т.д. Эта структурная доминанта и подлежит определению и теоретическому осмыслению именно в ракурсе ее психологического значения.

**Объектом исследования** является психологическая структура и содержание русскоязычной прозы Владимира Набокова с привлечением и анализом отрывков из его англоязычных романов и лирических текстов различных периодов.

**Материалом** диссертационного исследования выступают в основном русскоязычные романы Набокова. Центральное место среди них занимает роман «Дар», наиболее репрезентативный, как мы считаем, в плане использования принципов синтетического психологизма, выявляемых нами на основании историко-литературного рассмотрения русской психологической прозы (Глава I и Глава II), с учетом соответствующих положений философии Анри Бергсона, а также контекста культурно-исторической психологии Л.С. Выготского (Глава III). Особенного внимания, кроме названных текстов, заслуживает глава из романа «Ада, или Отрада», — «Текстура времени», представляющая теоретический каркас того, что мы встречаем в области психологизма и «философии времени» набоковской прозы. Помимо этого, особое внимание уделено рассказу «Ужас», который представляет некий «сбой» в синтетической организации психологических текстов Набокова и служит иллюстрацией к тому, в чем могут заключаться смысловые последствия нарушения узнавания.

---

<sup>9</sup> Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: Художественная литература, 1976.

Помимо произведений Набокова, материалом исследования стали образцы психологической прозы в современной Набокову литературе русского модернизма (тексты А. Белого, М. Пруста, Дж. Джойса и др.), и в отечественной традиции, представленной произведениями М.Ю. Лермонтова, Л.Н. Толстого, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского и др., а также — для иллюстрации «пред-психологической» литературы — конспективно характеризуются произведения У. Шекспира, некоторые тексты А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя и других писателей. Потребность в обращении к ним объясняется задачей определить структурные основы психологического произведения как такового и его отличия от прозы «непсихологической».

**Научная новизна** данного исследования заключается в том, что принципиальные структурные изменения психологической прозы, в особенности значимый переход от традиций XIX в. к новым приемам и формам прозы XX в. не становился пока предметом научной систематизации. В настоящей работе предлагается специализированное изучение прозы Набокова именно в контексте развития психологической прозы в литературе XIX–XX вв. Большое значение в исследовании имеет контекст философии длительности Анри Бергсона, которая пока не применялась к изучению структурных (языковых, нарративных, композиционных) принципов организации набоковского текста: привлечение наследия Бергсона в набоковедении ограничивалось пока только метафизическими вопросами.

**Степень разработанности темы** напрямую связана с выбранной исследовательской перспективой и определяется работами, составившими **теоретическую основу** настоящего исследования. Первый из аспектов исследования — историко-литературное изучение прозы Набокова в контексте психологических подходов в литературе XIX и XX вв. Теоретическую опору при выбранном ракурсе составили работы

Е.Г. Эткинда<sup>10</sup>, Л.Я. Гинзбург<sup>11</sup>, В.В. Виноградова<sup>12</sup>, Б.М. Эйхенбаума<sup>13</sup>, А.А. Потебни<sup>14</sup> и других<sup>15</sup>.

Второй аспект связан со специальными теоретическими вопросами, поставленными в работах ведущих набоковедов (Б. Бойда<sup>16</sup>, А.А. Долинина<sup>17</sup>, Г.А. Барабтарло<sup>18</sup>, Дж. Бартона-Джонсона<sup>19</sup>, О. Сконечной<sup>20</sup>, П. Тамми<sup>21</sup>, Я.В. Погребной<sup>22</sup> и др.), вопросами следующего характера: что значит «восстанавливать время», как соотносятся память и воображение, имеет ли проблема творчества в романах Набокова психологическое измерение и т.п.

Третий аспект исследования непосредственно касается соотношения произведений Набокова и философских сочинений Анри Бергсона. Набоков в данном случае выступает как один из ряда модернистских писателей, искавших аутентичного воплощения идей французского философа. В связи с этим мы опирались на опыт изучения, во-первых, художественной практики модернистов, рассмотренной в свете бергсоновских идей (научные работы Ю.

---

<sup>10</sup> Эткинд Е.Г. Психопоэтика. «Внутренний человек» и внешняя речь. Статьи и исследования. СПб: Санкт-Петербург – Искусство, 2005.

<sup>11</sup> Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: Художественная литература, 1976.

<sup>12</sup> Виноградов В.В. О языке Толстого: (50–60-е годы). М.: Изд-во АН СССР, 1939. С. 117–220.

<sup>13</sup> Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой: исследования. Статьи. СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009.

<sup>14</sup> Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976.

<sup>15</sup> Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы. М.: Флинта, 2003; Бем А.Л. Драматизация бреда («Хозяйка» Достоевского). Ижевск: ERGO, 2012; Бахтин М.М. Собр. соч. в 7 т. Т.6. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Русское слово, 1996 и др.

<sup>16</sup> Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы: Биография. СПб.: Издательство «Симпозиум», 2010.

<sup>17</sup> Долинин А.А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. СПб.: Академический проект, 2004; Долинин А.А. Комментарий к роману «Дар». М.: Новое издательство, 2019.

<sup>18</sup> Барабтарло Г.А. Сочинение Набокова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011.

<sup>19</sup> Джонсон Д.Б. Миры и антимирсы Владимира Набокова. СПб: Симпозиум, 2011.

<sup>20</sup> Сконечная О. Русский параноидальный роман: Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

<sup>21</sup> Tammi P. Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia, 1985.

<sup>22</sup> Погребная Я.В. «Плоть поэзии и призрак прозрачной прозы...». Лирика В. В. Набокова. Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. ун-та, 2005.

Подороги<sup>23</sup>, Х. Финк<sup>24</sup>, Пак Юн Суна<sup>25</sup> и других<sup>26</sup>), во-вторых, темы «Набоков и Бергсон», хорошо разработанной в современном набоковедении<sup>27</sup>.

Необходимо указать также и последнее, центральное направление нашего исследования, интегрирующее все предыдущие. Это, собственно, исследование «внутренней жизни» в прозе Набокова. Без привлечения философии Бергсона, без помещения прозы Набокова в историко-литературный контекст изучение психической жизни в романах писателя, на наш взгляд, малопродуктивно. Этим объясняется предпринятый нами методологический подход к изучению психологической прозы Набокова.

До сих пор изучение психологического содержания произведений Набокова в основном сводилось к «негативным» констатациям. «Негативный» подход исходил из того, что Набоков критиковал и изображал сатирически. В работах такого рода предметом изучения становилась, например, набоковская критика психоаналитической теории<sup>28</sup>. Характерной среди них является недавно переведенная работа Стивена Блекуэлла «Перо и скальпель»<sup>29</sup>,

---

<sup>23</sup> Подорога Ю.В. «Восстановить чувственный опыт» как мыслительный императив. Размышления по поводу поэтического опыта Бориса Пастернака // Человек. 2021. Т. 32, № 5. С. 167–179.

<sup>24</sup> Fink H. Bergson and Russian modernism 1900–1930. Evanston: Northwestern Univ. press, 1999.

<sup>25</sup> Пак Сун Юн. Время – длительность – память в творчестве О. Мандельштама (К рецепции философии А. Бергсона в России). СПб: Credo new: Теоретический журнал. №2. 2007. С. 209–221.

<sup>26</sup> Дюнэгр А.Ф. Тоска по единству: о влиянии Бергсона на раннего Мандельштама. Russian Literature. Vol. XLII. № 2. 1997. С. 137–152; Видгоф Л.М. Статьи о Мандельштаме. М.: РГГУ, 2010; Духан И. Искусство длительности: философия Анри Бергсона и художественный эксперимент. Логос. 2009. №3. С. 173–185; Евлампиев И.И., Матвеева И.Ю. Метафизический статус памяти в «философии жизни» Льва Толстого и Анри Бергсона // Вопросы философии. 2018. № 12. С. 141–151 и др.

<sup>27</sup> Toker, Leona. Nabokov and Bergson on Duration and Reflexivity". Nabokov's World, Vol. 1. 2002, pp. 132–140; Glynn M. Nabokov and Bergson. New York. 2002; Mattison Luci. Nabokov's Aesthetic Bergsonism: An Intuitive, Reperceptualized Time. Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature. 2013. №1. pp. 37–52; Lyaskovets T. Approaching Nabokov with Bergson on Time: Why Spatializing Time? // Kaleidoscope. 2013. Vol. 5. pp. 98–118; Блумбаум А. Антиисторицизм как эстетическая позиция: к проблеме: Набоков и Бергсон // Новое литературное обозрение. 2007. №4. С. 134–168; Grant P. Blessing the Freak. Nabokov contra Bergson // Vladimir Nabokov et la France. 2017. pp.159-169; Barthelmeß U., Furbach U. A Different Look at Artificial Intelligence. On Tour with Bergson, Proust and Nabokov. Wiesbaden, 2023 и др.

<sup>28</sup> Галинская И.Л. Владимир Набоков: современные прочтения. // Владимир Набоков и Зигмунд Фрейд. М., 2005. 152 с.; Berman J. Nabokov and the Viennese Witch Doctor. New York: Chelsea House, 1993. pp. 105–119; Green G. Freud and Nabokov. Lincoln (Nebraska), 1988. 128 pp.; Shute J. Nabokov and Freud // The Garland companion to Vladimir Nabokov. N.Y., 1995. pp. 412-420; Durantaye L. Vladimir Nabokov and Siegmund Freud, or a Particular Problem // American Imago, 2005. Vol. 62. №1. pp. 59-73; Couturier M. Nabokov ou La Cruauté du désir. Lecture psychanalytique. Seyssel: Champs Vallon, 2004. 372 pp. и др.

<sup>29</sup> В связи с этим и большая глава, посвященная психологической теме, называется *Антипсихологическое*. Блекуэлл С. Перо и скальпель. Творчество Набокова и миры науки. Бостон, Санкт-Петербург, 2022. 391 с.

лишенная — несмотря на заявления исследователя — *положительного* разбора структурных оснований психологической прозы Набокова<sup>30</sup>.

Структурные особенности психологического стиля Набокова пока не становились предметом специального теоретического осмысления, требующего, во-первых, определения психологического значения тех или иных «фирменных» приемов писателя, во-вторых, помещения набоковского психологизма в контекст развития русского психологического романа XIX в. и «нового» психологизма в литературе первой трети XX в. Если «старый добрый психологизм XIX в.» и не «обветшал» к началу писательского пути Набокова, как беспелляционно заявляет М. Шульман<sup>31</sup>, то по крайней мере потребовал радикальных преобразований.

Проблема психологизма в литературе XX в. заключается в сильном, на первый взгляд, генеалогическом разрыве между ней и традиционной классической парадигмой<sup>32</sup>. При разговоре о психологизме обыкновенно ограничиваются его устойчивыми формами, по умолчанию отказывая в психологических качествах «неклассической», «нетрадиционной» литературе. По поводу психологии в текстах Набокова, например, можно найти такое мнение: «Замечателен его стиль: полное жизни тело (плоть), сквозь которое прямо просвечивает некая метафизика, но никакой души, совершенное отсутствие “психологии”»<sup>33</sup>. Высказывание, однако, не уживается со многими эмигрантскими рецензиями на русскоязычную прозу Набокова.

Так, «умным, талантливим, художественно психологическим» считал роман «Король, дама, валет» писатель А.В. Амфитеатров<sup>34</sup>. Ю.И. Айхенвальд, близкий Набокову по эстетическим вкусам, писал, что «человеческая душа» в произведениях Сирина разобрана «на отдельные волокна, на едва заметные

---

<sup>30</sup> Таким основанием, например, могли бы выступать идеи У. Джеймса, нередко упоминаемые Блекуэллом и другими исследователями, но, увы, очень редко прилагаемые к анализу набоковских текстов.

<sup>31</sup> Шульман М.Ю. Набоков, писатель Манифест. М. 1999. С. 80.

<sup>32</sup> Эта проблема была со всей отчетливостью поставлена в статье Колобаевой Л.А. «Никакой психологии», или Фантастика психологии? (О перспективах психологизма в русской литературе нашего века) // Вопросы литературы. 1999. № 2. С. 3–20.

<sup>33</sup> Мельников Н.Г. Портрет без сходства. Владимир Набоков в письмах и дневниках современников (1910—1980-е годы). М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 40.

<sup>34</sup> Цит. по *Классик без ретуши*. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 36.

шелковинки», — «особенно там, где психология соприкасается с физиологией»<sup>35</sup>. На «психологическую концентрированность» набоковского стиля указывал и Г.Д. Хохлов в рецензии на «Защиту Лужина»<sup>36</sup>. Собственно, даже всегдашний оппонент Набокова Г.В. Адамович заявлял, что для глубокой интерпретации «Защиты Лужина» необходима психиатрическая осведомленность читателя: «Лужин — человек несомненно больной. Это — “клинический случай”, который должен был бы вызвать величайшее любопытство у психиатра, однако только очень проницательного психиатра, с очень широким кругозором»<sup>37</sup>.

Тем самым можно уверенно сказать, что репутация набоковской прозы как психологической превалирует над противоположной. Но проза Набокова сильно отличается от традиции прежних авторов. Во всем «психологическом» она кажется совершенно иной, нежели романы второй половины XIX в.: отмечая набоковский психологизм, критики не забывали указать на «нерусскость» писателя и на разрыв между Набоковым и русскими классиками<sup>38</sup>.

При изучении психологизма до настоящего момента ведущим оказывался изолированный подход, при котором две эстетические парадигмы — классическая и модернистская — мыслились как внеположные друг другу. В свою очередь, психологизм было бы целесообразно воспринимать как целостное, транс-парадигмальное развитие литературных систем, при котором границы той или иной психологической традиции динамически преодолеваются<sup>39</sup>. Принцип этого развития, на наш взгляд, следует определять как морфологический, при котором литературные формы не отрываются друг от друга, скорее, они развиваются друг из друга, подобно биологическому

---

<sup>35</sup> *Классик без ретуши*. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 38.

<sup>36</sup> *Там же*. С. 68.

<sup>37</sup> *Там же*. С. 74.

<sup>38</sup> Первым об этом заявил Г. Иванов в рецензии на «Защиту Лужина». Подобную точку зрения поддерживал Адамович и другие современники Набокова (М. Цетлин, М. Осоргин). Подробнее об этом в работе *Злочевская А.В. Художественный мир Владимира Набокова и русская литература XIX века*. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2002.

<sup>39</sup> Основанием нашей динамической трактовки психологизма как изменчивой литературной системы являются положения из работы *Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. // О литературной эволюции*. М.: Наука, 1977. С. 270-281.

организму. Подобная точка зрения развивает культурно-исторические размышления О.Э. Мандельштама и русских формалистов<sup>40</sup>.

В то же время мы считаем целесообразным поместить психологическую прозу Набокова в историко-литературный контекст и по другой причине. М. Виролайнен, по нашему мнению, справедливо утверждала, что «каждый литературный факт, чтобы стать осмысленным, должен найти свое место в историко-литературном контексте»<sup>41</sup>. Мы, таким образом, поставили перед собой задачу указать на значение и роль Набокова, во-первых, как реформатора русской литературной традиции XIX в., во-вторых, как современника «Серебряного века» русской культуры, в котором, по признанию самого Набокова, он «был рожден» и «вырос»<sup>42</sup>.

Современные исследования, так или иначе затрагивавшие проблему психологизма в прозе Набокова, в основном ограничиваются узким и точечным набором психологических вопросов. Немало работ было посвящено набоковской ностальгии и специфике «русского изгнания» как особого травматического опыта<sup>43</sup>. Отсюда и центральные вопросы, имеющие психологический оттенок, например, посвященные теме памяти, аксиологического и философского смысла самого акта припоминания<sup>44</sup>. То же

---

<sup>40</sup> Так интерпретировал непрерывность культурного развития О.Э. Мандельштам в статьях «Разговор о Данте», «О природе слова» и др. *Мандельштам О.Э. Собр. соч.* в 2 т. Т.2. М.: Художественная литература, 1990. Концепт «культурной памяти» и органическая интерпретация культуры встречаются в работе *Гаспаров М.Л.* «Грифельная ода» Мандельштама: История текста и история смысла. *Philologica*. 1995. Т. 2. № 3/4.

<sup>41</sup> *Виролайнен М.Э.* Англоязычие Набокова как инобытие русской словесности // В.В. Набоков: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2001. Т.2. С. 261–269. Осмысление Набокова в ряду классических русских писателей осуществлялось пока чуть ли не исключительно на основании «тем, образов и мотивов», не затрагивая психологической структуры и связанных с ней поэтических новаций писателя. Укажем на некоторые работы такого плана. *Шадурский В.В.* Интертекст русской классики в прозе Владимира Набокова. НовГУ им. Ярослава Мудрого. Великий Новгород, 2004; *Тамми П.* Заметки о полигенетичности в прозе Набокова. Helsinki, 1992. С. 181–194; *Мейер П.* Найдите, что спрятал матрос: «Бледный огонь» Владимира Набокова. М.: Новое литературное обозрение, 2007. и многие др.

<sup>42</sup> Цит. по *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб.: Аллетейя, 1999. С. 255.

<sup>43</sup> *Ухова Е.* Призма памяти в романах Владимира Набокова // Вопросы литературы. 2003. №4. С. 159–166; *Wood M.* The Magician's Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction. Princeton: Princeton University Press, 1994; *Ерофеев В.* Русский метароман В. Набокова, или В поисках потерянного рая // Вопросы литературы. 1988. №10. С. 125–160.

<sup>44</sup> Упомянем важную для нас научную работу *Аверин Б.* Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб.: Амфора, 2003.

самое касается изучения творческого процесса именно как психологической проблемы, которая, без сомнения, присутствует в прозе Набокова<sup>45</sup>.

Таким образом, предметом изучения на актуальный момент оказывалась только та или иная конкретная психологическая проблема (например, в статье С.В. Сакуна, посвященной «Защите Лужина»<sup>46</sup>), в то время как выделению общетеоретических свойств психологической прозы Набокова исследований не посвящалось. Исключение составляет, пожалуй, работа Е.Ю. Хонг «Проблема художественного психологизма в русскоязычных романах Набокова»<sup>47</sup>, в которой, однако, внутренняя жизнь по-прежнему изучалась вне специфических языковых и нарративных приемов ее отражения. Таким образом, общетеоретический взгляд на устройство психологической прозы писателя, по нашему мнению, пока не был представлен в научной литературе.

Для того чтобы нечто изучить, нужно определить, *что* именно будет изучаться. Понятие «внутренней жизни» в том виде, в котором оно используется в научной речи, не может быть признано удовлетворительным. Дискурсивно оно вписывается во взаимозаменяемый ряд со следующими понятиями: оно есть и «душевная жизнь», и «психология», и «внутренняя сфера» и т.д. Эти слова выступают синонимами, по всей видимости, именно ввиду неясности понятия «внутренняя жизнь», которое нужно определить конкретнее. Словосочетание «внутренняя жизнь» в контексте нашей работы отсылает к интуитивной философии Анри Бергсона.

В связи с тем, что понятие «внутренней жизни» будет привязано к философии Бергсона, то само содержание этого «понятия» будет расширяться, с одной стороны, и уточняться, — с другой. В рамках нашего исследования мы не хотим ограничивать, как выражался Набоков, «всего мерцающего многообразия этого слова»<sup>48</sup>. Понятие «жизни», следуя Набокову и Бергсону,

---

<sup>45</sup> Злочевская А.В. Креативная память как доминанта творческого процесса в романе В. Набокова «Дар» // Вопросы литературы. 2012. №4. С. 88–113.

<sup>46</sup> Сакун С.В. Шахматно-психологические проблемы романа В. Набокова "Защита Лужина". Режим доступа: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/sakun-gambit-sirina/psihologicheskie-problemy.htm>

<sup>47</sup> Хонг Е.Ю. Проблема художественного психологизма в русскоязычных романах Владимира Набокова: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01. Москва, 2001.

<sup>48</sup> Набоков о Набокове и прочем. Интервью, рецензии, эссе. М.: Независимая газета, 2002. С. 241.

не может быть определено терминологически, поскольку само по себе отличается понятийной неопределенностью<sup>49</sup>. В сущности, *жизнь* не является «понятием» и потому не поддается определению. Тем не менее внутри бергсоновского концепта «жизни» можно выделить несколько опорных свойств, необходимых для дальнейшей работы.

Любая органическая жизнь, по Бергсону, неизбежно является внутренней. Бергсон последовательно наделяет жизнь психологическими качествами<sup>50</sup>. Жизнь, по мысли Бергсона, обладает атрибутами сознания, перенесенного из психологической плоскости в онтологическую: «Бергсон, мы видим, — писал К.А. Свасьян, — проецировал “длительность”, понимаемую им прежде всего чисто психологически, на бытие»<sup>51</sup>. Роман «Дар», например, — это, конечно, роман о творчестве<sup>52</sup>, но творчестве, трактуемом не только психологически, но и онтологически. Это чистое творчество, абсолютный творческий процесс, который совершается и обнаруживается столько же внутри субъекта, сколько внутри самой жизни в целом. «Абсолютное открывается совсем вблизи нас и, в известной мере, внутри нас — пишет Бергсон, — сущность его психологическая, а не математическая или логическая»<sup>53</sup>.

В таком случае необходимо упомянуть центральный концепт философии Бергсона, — *концепт «длительности»*, или «внутреннего времени», наиболее близкий к тому, что мы называем «внутренней жизнью». Длительность представляет собой психологическую темпоральность, наделенную следующим рядом характеристик: изменчивостью, единством,

---

<sup>49</sup> Свасьян пишет следующее: «Если теперь мы обратим внимание на слово жизнь, в том виде как оно наличествует у Бергсона, мы поразимся несколько необычному (в специальном философском смысле) соотношению: насколько это слово пропитывает все учение Бергсона, насколько избыточно, богато и динамично его содержание, настолько же оно лишено какого-либо философски хоть сколько-нибудь удовлетворительного определения». Далее: «Бергсон сознательно избегал всякого философского определения жизни; он попросту считал его невозможным. Определение есть полагание предела, есть только отрицание». Свасьян К.А. Эстетическая сущность интуитивной философии А. Бергсона. Ереван, 1978. С. 79. Об этом же писал и Набоков: «Определение всегда есть предел, а я домогаюсь далее, я ищу за рогатками (слов, чувств, мира) бесконечность, где сходится всё, всё». Набоков В.В. Русский период. Т.1. С. 504.

<sup>50</sup> Об этом Фалев Е.В. История философии второй половины XIX - начала XX века. Избранные главы. М.: ИНФРА-М, 2014.

<sup>51</sup> Свасьян К.А. Эстетическая сущность интуитивной философии А. Бергсона. С. 40.

<sup>52</sup> Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: «Языки русской культуры», 1998.

<sup>53</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001. С. 264.

разнородностью, непрерывностью, динамизмом, синкретизмом. Бергсон уподобляет ее то растягиваемой резине<sup>54</sup>, то мелодии<sup>55</sup>, то снежному кому<sup>56</sup>, то, наконец, потоку<sup>57</sup>. Она, как выразился Набоков, является превосходной «жидкой средой» для «разведения метафор»<sup>58</sup>.

При изображении внутренней жизни в романах Набокова регулярно скрещиваются психология и метафизика. Выражение высших метафизических начал, т.е. некоего абсолютного изменения, получает в романах Набокова психологическую форму, двигаясь от психологии к метафизике, — от интеллекта к области интуиции, не познаваемой рассудком.

Само приближение к метафизике, согласно Бергсону, осуществляется путем прямого усмотрения абсолютного внутри нас. «Увидеть — в подлинном смысле слова — *самого себя* и *через себя* все остальное и суметь это передать» — так сформулировал Свасьян, по Бергсону, призвание «истинного художника»<sup>59</sup>. На похожей мысли завершается стихотворение Набокова «Слава». Абсолютным изменением в тексте называется *свое ключевое*, понятое одновременно и как «родниковый ключ», и как «ключ познания», в обоих случаях — как метафизический поток, текущий «под пластами разуменья».

...Но однажды, пласты разуменья дробя,  
углубляясь в свое ключевое,  
я увидел, как в зеркале, мир, и себя,  
и другое, другое, другое<sup>60</sup>.

Помимо прочего, изучение психологической прозы подразумевает постановку языковых проблем. Федор Годунов-Чердынцев, цитируя стихи Кончеева, признавался в следующем: «Да, я мечтаю когда-нибудь произвести

<sup>54</sup> Бергсон А. Мысль и движущееся. Статьи и выступления. М.: Центр гуманитарных инициатив. 2019. С. 135.

<sup>55</sup> Бергсон А. Собрание сочинений в 4 т. Т. 1. Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память. М.: Московский клуб, 1992. С. 104.

<sup>56</sup> Там же. С. 110.

<sup>57</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. С. 258.

<sup>58</sup> Набоков В.В. Ада, или Отрада: Семейная хроника. М.: Издательство АСТ: Corpus, 2022. С. 535.

<sup>59</sup> Свасьян К.А. Эстетическая сущность интуитивной философии А. Бергсона. С. 85-86.

<sup>60</sup> Набоков В.В. Русской период. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. Слава. СПб., 2008. С. 422.

такую прозу, где бы “мысль и музыка сошлись, как во сне складки жизни”»<sup>61</sup>. Набоков намекает на программу синтетической прозы, где психологическое (мысль) и поэтическое (музыка) должны сливаться в динамическое единство.

Думается, не стоит напоминать, что Бергсон считал высшим выражением собственной философии именно музыку, в частности, импрессионистические мелодии Дебюсси<sup>62</sup>. Подобно немецким романтикам, Бергсон уподоблял музыке развитие биологических видов, культурных явлений и так далее. Уподобляется музыке и душевная жизнь, следовательно, такой должна стать и литература. Литературный текст, уподобленный музыке по синтаксической, мелодической, композиционной структуре, составляемой в непрерывную и нелинейную «душевную мелодию» (т.е. длительность), недоступную для интеллекта, познающего в готовых формах, должен был стать основанием новой психологической прозы. Но в таком случае литература должна была преодолевать всякую статику, в первую очередь — статику языка.

Если проза претендует на выражение «мысли» и «музыки», то она в первую очередь должна преодолевать «готовые» формы языка. Именно он и накладывает ограничения на изображение внутренней жизни. В.В. Розанов об этом писал: «Температура (человека, тела) остыла от слова. Слово не возбуждает, о, нет! оно — расхолаживает и останавливает»<sup>63</sup>. Слово останавливает (фиксирует) внутренние процессы в изолированных понятиях, тем самым нарушая целостность душевной континуальности и превращая ее в набор «общих идей»<sup>64</sup>. В связи с этим, речь следует организовывать музыкально, чтобы она изображала чистые и непрерывные *процессы*, избавленные от понятийных обобщений.

---

<sup>61</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч.: В 5 т. Т.4. Дар. СПб., 2002. С. 256.

<sup>62</sup> Ровенко Е.В. Время в философском и художественном мышлении: Анри Бергсон, Клод Дебюсси, Одилон Редон. М.: Прогресс-Традиция, 2016.

<sup>63</sup> Розанов В.В. Опавшие листья. Лирико-философские записки. М.: Современник, 1992. С. 106.

<sup>64</sup> Бергсон А. Собр. соч. в 4 т. Т.1. Опыт о непосредственных данных сознания. С. 90.

Так вводится попытка преодоления языковых границ в бергсоновском ракурсе<sup>65</sup>. Если длительность есть процесс, чистое изменение, то как, пользуясь языком, по природе статичным, изобразить процесс? Иначе говоря, *каким образом возможно запечатлеть чистое изменение?* Классическая дилемма, отразившаяся в стихах представителей романтизма и неоромантизма (проблема «невыразимого»), упирается в нашем исследовании в психологическую и лингвостилистическую проблематику<sup>66</sup>. По мысли Л.С. Выготского: «Везде — в фонетике, в морфологии, в лексике и семантике, даже в ритмике, метрике и музыке — за грамматическими или формальными категориями скрываются психологические»<sup>67</sup>.

Психологическая проза Набокова, таким образом, требует обстоятельного изучения понятийной структуры слова и путей его поэтической деформации. Теоретической основой при разрешении этого вопроса в нашем исследовании послужили научные труды представителей культурно-исторической психологии: работы Л.С. Выготского, А.Р. Лурии<sup>68</sup> и других<sup>69</sup>.

Итак, если жизнь есть в первую очередь жизнь сознания, длительность душевной жизни, имеющая собственную синтетическую структуру, то она должна приобрести соответствующий принцип выражения, который следует определить. Длительность как универсальная психологическая категория подразумевает синтетическое слияние всех форм психической деятельности: воспоминание, воображение, восприятие, мышление взаимопроникают и скрещиваются в длительности как едином потоке разнородных душевных явлений. Таким должен быть и центральный принцип изображения. Иными

---

<sup>65</sup> Подробнее об этом *Свасьян К.А.* Проблема символа в современной философии. Ереван: Издательство АН АрмССР, 1980.

<sup>66</sup> Именно на «невыразимости» душевных состояний ставился акцент в исследовании Е.Г. Эткинда. Вступление к «Психопозитике» содержит большое количество высказываний романтиков на тему «невыразимого». Среди них цитаты Л. Тика, Шеллинга, Ф. Шиллера, И. Гете и др. *Эткинд Е.Г.* Психопозитика. «Внутренний человек» и внешняя речь. Статьи и исследования. С. 22-27. Упор на поставленную проблему Эткинд выдерживает и при анализе психологической прозы М.Ю. Лермонтова, Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского, находя в ней продуктивные решения.

<sup>67</sup> *Выготский Л.С.* Мышление и речь. Изд. 5, испр. М.: Издательство «Лабиринт», 1999. С. 288.

<sup>68</sup> *Лурия А.Р.* Язык и сознание. М., Изд-во Моск. ун-та, 1979.

<sup>69</sup> *Мареев С.Н.* Л.С. Выготский: философия, психология, искусство. М.: Академический проект., 2017; *Пиаже Ж.* Речь и мышление ребенка. М.: АСТ, 2020.

словами, когда мы говорим: «Принципы и формы изображения внутренней жизни», мы подразумеваем *изображение длительности*.

**Цель** данного исследования заключается в определении принципов психологической организации прозы Набокова на основе изучения лингвостилистического и композиционного устройства его романов.

Для достижения этой цели ставятся следующие **задачи**:

— определить структурные параметры психологической прозы как специфической литературной системы;

— определить и сформулировать закономерности развития психологической прозы в период XIX–XX вв.;

— выявить генеалогическую преемственность принципов психологической организации текстов Набокова по отношению к различным традициям психологического романа (Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, И.С. Тургенева, А. Белого, Дж. Джойса, М. Пруста и др.);

— определить принцип структурной организации психологической прозы Набокова;

— предложить интерпретацию психологической структуры романа «Дар» Набокова в свете философии Анри Бергсона;

— проследить пути и способы преодоления языковых ограничений при изображении душевных процессов в романе «Дар» Набокова (проблема «невыразимого»);

— предложить классификацию различных способов изображения «потока сознания» на материале прозы Л.Н. Толстого, Дж. Джойса и В. Набокова;

— разрешить частные психологические вопросы современного набоковедения, как-то: проблемы памяти, восприятия, внутреннего времени и т.д. в ракурсе «философии длительности» Анри Бергсона.

**Теоретическая значимость** исследования заключается в разработке теоретического аппарата и морфологического историко-литературного подхода при работе над произведениями психологической прозы XIX и XX вв.

Кроме того, исследование призвано продемонстрировать продуктивность обращения к философии Бергсона при изучении структурной организации психологической прозы Набокова.

**Практическая значимость** заключается в адаптации результатов исследования при составлении лекционных курсов, разработке спецкурсов и семинарских занятий по теме диссертационного сочинения.

В качестве **методологической основы** был разработан морфологический подход к изучению принципов психологической организации текстов В. Набокова. Морфологический подход учитывает и развивает литературоведческие концепции Ю.Н. Тынянова, Б.М. Эйхенбаума и других представителей «формального литературоведения». В работе также применяются системный, сопоставительный, культурологический, герменевтический методы анализа художественных текстов.

**Степень достоверности** положений и выводов диссертационного исследования обусловлена структурным и лингвостилистическим анализом отрывков из произведений В. Набокова, Л.Н. Толстого и других авторов.

#### **На защиту выносятся следующие положения:**

1. Психологическая проза подразумевает специфическую организацию текста на основании той или иной психологической структуры. Этой структурой нередко выступает структура мышления персонажа, которая определяет особенности стилистических, композиционных и др. формально-содержательных параметров текста. Так, синестетическое и творческое сознание Федора Годунова-Чердынцева определяет структурную организацию романа «Дар».

2. Психологическая проза развивается непрерывно и обнаруживает преемственность формальных структур. Развитие психологической прозы следует рассматривать как сквозное и транс-парадигмальное. При детальном изучении произведений «традиционного» психологизма в них

обнаруживаются нетипичные для парадигмы черты, которые будут актуализированы и станут типичными в прозе следующей парадигмы.

3. Отличия психологической прозы XX в. от прозы XIX в. проявляются в следующих тенденциях: вытеснение нравственного поступка и внешнего поведения из поля психологического изображения; отвлечение психологических описаний от практики; ускорение (нарастание динамики) отражаемых психических процессов; повышение роли интуитивного (мистического) начала в душевной жизни; осмысление языка как основы и посредника всякого мышления; критика детерминистских догматов в области внутренней жизни; смещение нравственно-дидактических функций психологического изображения в сторону иных метафизических задач и др.

4. Принцип психологической организации романа «Дар» Набокова может быть определен как континуальный и синтетический. Для континуальной организации нарратива Набоков разрабатывает технику динамической интеграции структурных единиц текста в результате размывания смысловых границ между ними.

5. Психологическая организация романа «Дар» может быть интерпретирована в терминах длительности Анри Бергсона. Длительность может послужить психологической мотивировкой континуальной (динамической) организации текста Набокова.

6. Набоков находит специфическое разрешение проблемы «невыразимого» путем структурной трансформации нормативного языка. Язык ограничивает мышление, поскольку обобщает внутренние состояния и делает единицы мышления внеположными друг другу. Для преодоления языковых ограничений Набоков совершает синтез речевых единиц, что отражается на особенностях речевой организации романа «Дар».

7. В технике «потока сознания» возможно выделить два типа нарративной организации: синтетический и аналитический. Аналитический «поток сознания» характеризуется дискретной структурой и опирается на внутреннюю речь. Синтетический вариант того же приема предполагает

мелодическую и стремящуюся к сцеплению языковых единиц речевую организацию текста.

8. Обращение к философии Анри Бергсона обнаруживает продуктивность при разрешении целого ряда теоретических проблем, поставленных в современном набоковедении.

**Апробация работы.** Диссертация была подготовлена на кафедре истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, где была защищена НКР в сентябре 2023 года. По теме диссертации были прочитаны доклады на следующих научных конференциях:

1. Проблема памяти: В.В. Набоков и Анри Бергсон // V Международная конференция молодых ученых «Пространство и время в русской литературе и философии» (Москва, ИМЛИ РАН им. А.М. Горького, 15-16 ноября 2022 г.);

2. Идея длительности в романе «Дар»: В. Набоков и А. Бергсон // IV Международная конференция молодых ученых «Пространство и время в русской литературе и философии» (Москва, ИМЛИ РАН им. А.М. Горького, 12-13 октября 2022 г.);

3. Онейризация повествования в третьем лице (Ф.М. Достоевский и модернизм) // VII Международная научная конференция «Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения)» (Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, 17-19 декабря 2020);

4. Гениальность как преодоленное безумие (А. Белый и В. Набоков) // Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов-2020» (Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, 10-27 ноября 2020).

5. Картина будущего в романе В. Набокова «Приглашение на казнь»: автоматизация речи и жеста // Международная научная конференция «Образ будущего в русской литературе XX-XXI вв.» (Москва, ИМЛИ РАН им. А.М. Институт Библиотека имени Н.Ф. Федорова, 4-7 октября 2023)

Основные положения диссертационного исследования отражены в **следующих статьях**, опубликованных в журналах, рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ имени М.В. Ломоносова:

1. *Бережнов Д.А.* Техника «потока сознания»: бергсонианское истолкование психологии в прозе В. Набокова // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2022. Т.22. Вып. 1. С. 99–104. Импакт-фактор журнала в РИНЦ: 0,218.

2. *Бережнов Д.А.* О некоторых аспектах неклассического психологизма (А. Белый и В. Набоков) в свете философии А. Бергсона // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2022. №4. С. 132–141. Импакт-фактор журнала в РИНЦ: 0,203.

3. *Бережнов Д.А.* Психологизм Набокова на фоне традиционной парадигмы русской литературы // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2022. Т.81. №5. С. 40–47. Импакт-фактор журнала в РИНЦ: 0,252.

4. *Бережнов Д.А., Леденев А.В.* Восстановление времени: Анри Бергсон и Владимир Набоков // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2023. Т.28. №3. С. 530–539. Импакт-фактор журнала в РИНЦ: 0,319.

**Структура работы** включает в себя введение, четыре главы, составившие основную часть исследования, заключение, список источников и научной литературы.

## ГЛАВА I. Эволюция психологической прозы

В повести А.П. Чехова «Учитель словесности» есть фрагмент, который может послужить отправной точкой нашего теоретического рассуждения.

Позвольте, Сергей Васильич, — перебила его Варя. — Вот вы говорите, что ученикам трудно. А кто виноват, позвольте вас спросить? Например, вы задали ученикам VIII класса сочинение на тему: «Пушкин как психолог». Во-первых, нельзя задавать таких трудных тем, а во-вторых, какой же Пушкин психолог? Ну, Щедрин или, положим, Достоевский — другое дело, а Пушкин великий поэт и больше ничего.

— Щедрин сам по себе, а Пушкин сам по себе, — угрюмо ответил Никитин.

— Я знаю, у вас в гимназии не признают Щедрина, но не в этом дело. Вы скажите мне, какой же Пушкин психолог?

— А то разве не психолог? Извольте, вам примеры.

И Никитин продекламировал несколько мест из «Онегина», потом из «Бориса Годунова».

— Никакой не вижу тут психологии, — вздохнула Варя. — Психологом называется тот, кто описывает изгибы человеческой души, а это прекрасные стихи и больше ничего.

— Я знаю, какой вам нужно психологии! — обиделся Никитин. — Вам нужно, чтобы кто-нибудь пилил мне тупой пилою палец и чтобы я орал во всё горло, — это, по-вашему, психология.

<...>

За него вступились офицеры. Штабс-капитан Полянский стал уверять Варю, что Пушкин в самом деле психолог, и в доказательство привел два стиха из Лермонтова; поручик Гернет сказал, что если бы Пушкин не был психологом, то ему не поставили бы в Москве памятника<sup>70</sup>.

Этот фрагмент можно считать показательным по нескольким причинам. Во-первых, само представление о психологической прозе подверглось вульгаризации в массовом читательском сознании XIX в. «Тонкий психологический анализ», «изгибы человеческой души» и прочие формулировки подобного рода нередко превращались в клише, лишённые

---

<sup>70</sup> Чехов А.П. Собр. соч. в 30 т. Т.8. Учитель словесности. С. 315.

всякой конкретики. Критерием качества литературного текста был объявлен «психологический анализ»: за него «ставят памятник», художник познает «душевные глубины», но что под ними подразумевается — остается неясным. Во-вторых, комическая ситуация, развернутая в «Учителе словесности», указывает на расплывчатость понятия «литературного психологизма»: что считать психологизмом, где он начинается и где заканчивается, наконец, что является предметом психологического описания? Эти и другие вопросы и составляют предмет настоящей главы.

### **1.1. О содержании понятия «психологической прозы»: возникновение и эволюция психологизма в русской литературе XIX в.**

Психологизм, как нам представляется, есть явление динамическое. Как и другим коренным свойствам художественной литературы, ему присуща изменчивость<sup>71</sup>. Психологизм не представляет собой постоянную величину или набор неизменных формально-содержательных признаков, он изменяется от автора к автору и тем более от направления к направлению. Если пристально взглянуть в структуру психологического романа, в ней можно обнаружить разнонаправленные импульсы, которые в дальнейшем будут развиваться в самостоятельные тенденции и стилевые потоки, часто настроенные по отношению друг к другу полемически. Особенности развития психологических техник обнаруживаются только при изучении психологизма как широкого, сквозного, транс-парадигмального движения, понятого как смещение и смена «традиций» (или «психологических стилей», по Есину), не ограниченных только «реалистической традицией».

Собственно, само понятие «традиции» (как *традиции-образца*) требует уточнения: используя это понятие, мы подвергаем психологические структуры центрированию, вводим в известную иерархию. На самом деле

---

<sup>71</sup> Здесь и далее основой нашей теоретической разработки является *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. // О литературной эволюции. М.: Наука, 1977. С. 270-281

центр и периферия всегда относительно, изменчивы, различные формы («традиции») психологизма взаимодействуют друг с другом, а новые формы возникают из исторически предшествующих. Придерживаясь такого понимания, мы получаем возможность отойти от канонизации одного из видов психологизма, названного «традиционным» и в таком смысле «единственным», а также легитимизировать художественную систему, на которой строятся некоторые модернистские тексты именно как систему психологическую, но иной формации.

В соответствии с таким подходом гораздо предпочтительнее и продуктивнее, на наш взгляд, было бы найти альтернативу термину «психологизм» и подыскать слово более или менее свободное от идеологических наслоений. В свое время Л.Я. Гинзбург осознанно оговаривала заглавие книги «О психологической прозе», подчеркивая, что не желает смешивать «расширенное понятие психологической прозы с тем психологизмом, специфические методы которого выработала литература XIX века»<sup>72</sup>.

Термин «психологизм» прочно закрепился за литературой второй половины XIX в. Употребление слова «психологизм» ведет за собой длинный шлейф устойчивых идеологических коннотаций, моментально пробуждающих представление об образцовом каноне и, хотим мы того или нет, поворачивают исследование в сторону «классического психологизма». Такие словосочетания, как «психологизм Владимира Набокова» или, например, «психологизм Андрея Белого» кажутся абсурдными, ввиду структурного несоответствия того, что принято понимать под «психологизмом», и того, что представляет неустойчивая структура модернистского текста Набокова или Белого. Термин «психологизм» всегда как бы спроецирован на Толстого и на русскую классическую литературу. Когда мы смотрим на модернистское произведение с оптических позиций «психологизма», то отыскиваем в нем то, что было существенным, например,

---

<sup>72</sup> Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. С. 5.

для Толстого и что является несущественным для Белого или Набокова. Мы, говоря конкретнее, ищем нравственно-психологический анализ поступка. Так в основном и поступают многие современные набоковедческие исследования.

Л.Я. Гинзбург пишет, что «психологизм был тесно связан с морализмом, от древних времен до Толстого»<sup>73</sup>. Это положение следовало бы немного скорректировать. Нужно сказать, что реалистический психологизм, — как первая отчетливая структура психологической прозы, — нельзя помыслить вне морального содержания. В психологической прозе, по словам Есина, «чувства и переживания героев становятся одной из форм нравственно-философских поисков, формой идейного и этического осмысления жизни»<sup>74</sup>. Но от моральных поисков, как правило, освобождена психологическая проза XX в.: далеко не в первую очередь мораль интересует Пруста, увлеченного развилками и структурой памяти, она не имеет прямого отношения к развернутым описаниям мистического опыта в романах Белого<sup>75</sup>. Данные тексты, оставаясь психологическими, не зависят от морали. Следовательно, если действительно всякий психологизм морален, то психологическая проза, следуя Гинзбург, шире психологизма. Вот почему, говоря об эволюционных перспективах в развитии *психологической прозы*, мы иногда будем избегать понятия *психологизма*, не релевантного, на наш взгляд, для модернистской литературы.

Предложим свое рабочее определение психологической прозы. Под психологической прозой мы будем понимать принцип организации текста на основании той или иной психологической структуры<sup>76</sup>. Упор нашего исследования будет ставиться на особенности *языкового* устройства

---

<sup>73</sup> Л.Я. Гинзбург. О психологической прозе. С. 206.

<sup>74</sup> Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы. С. 27.

<sup>75</sup> В «Эмблематике смысла» А. Белый писал, что цели символизма могут быть соотнесены с задачами описательной психологии в том плане, что символизм представляет собой «систему описанного и в порядке изложенного мистического и эстетического опыта» и в этом смысле может называться «неопсихологией будущего». Белый А. Собр. соч. Символизм: книга статей. М.: Культурная революция, 2010. С. 118.

<sup>76</sup> Ср. «При этом психологизм – это не часть, не элемент художественной формы произведения (как, например, сюжет, деталь, персонаж), а особое эстетическое свойство, пронизывающее и организующее все элементы формы, все ее строение. Можно сказать, что психологизм представляет собой определенный принцип организации художественных элементов в некое единство». Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы. С. 30.

психологической прозы. Мы исходим из представления, что психологическая проза нередко определяется структурой сознания главного героя и особенностями его мышления. Таких структур может быть столько же, сколько и индивидуальных героев.

Так, например, параноидальная и «аутистическая»<sup>77</sup> структура присуща психологическим произведениям Достоевского («Преступление и наказание», «Записки из подполья», «Двойник» и др.). «Параноидальность» определенным образом фиксирует повествовательную систему вокруг центральной идеи (такой будет, например, «ресентимент», нашедший яркое воплощение в «Записках из подполья» Достоевского), фокусируясь на ней по «принципу воронки», — это «зацикленность» на фантазии и определенная форма замкнутого (аутистического) повествования. Более того, эта структура определяет так же и синтаксис, и ритм, и лексику, и образную систему; предметный мир внутри такой структуры приобретает психологическую функцию, существует как бы на единственной оси, — сознании героя, — выстраивается в отношении к нему.

«Параноидальным романом» подобного рода П. Тамми называл «Защиту Лужина» (где за всей предметной образностью фиксируется добавочное значение — агрессивной шахматной атаки, направленной на героя<sup>78</sup>), кроме того, мы не можем не упомянуть символистские романы, организованные по принципу параноидальной семиотической системы, которые были подробно изучены в работе О.Ю. Сконечной «Русский параноидальный роман»<sup>79</sup>, а также в статье В.П. Руднева «Мелкий бес Федора Сологуба: от паранойи к шизофрении»<sup>80</sup>. Среди романов такой

---

<sup>77</sup> Здесь и далее слово «аутистический» будет употребляться в значении «ирреальный», «склонный к ирреальному» мышлению, замкнутый на собственной фантазии.

<sup>78</sup> Ср. «Становилось все темней в глазах, и по отношению к каждому смутному предмету в зале он стоял под шахом». *Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.2. С. 390. Развернутая интерпретация параноидальной структуры в романах Набокова была впервые выдвинута в статье *Тамми П.* Тени различий: «Бледный огонь» и «Маятник Фуко» // Новое литературное обозрение. 1995. № 19. С. 62-79. Ср. также статью *Леденев А.В.* Смещенные состояния сознания и способы их передачи в романе Владимира Набокова «Защита Лужина». Мир русскоговорящих стран, 2019. №2. С. 62–65.

<sup>79</sup> *Сконечная О.* Русский параноидальный роман: Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

<sup>80</sup> *Руднев В.П.* Полифоническое тело. Реальность и шизофрения в культуре XX века // «Мелкий бес» Федора Сологуба: от паранойи к шизофрении. М.: Гнозис, 2010. С. 100–117.

психологической организации обнаруживаются тексты, которые продолжают и модифицируют психологическую прозу Достоевского: тексты Сологуба («Мелкий бес»), Ремизова («Крестовые сестры»), Белого («Петербург»), Набокова («Соглядатай», «Отчаяние», «Лолита»), Ерофеева («Москва — Петушки») и др.

Об ином типе психологической прозы писал О.Э. Мандельштам, говоря, что «психологическая мощь и конструктивность флюберовского романа» характерна для структуры «Анны Карениной», опирающейся на разветвленный психологический детерминизм<sup>81</sup>. В ней однако психологическая система охватывает огромное множество персонажей. Психологический детерминизм — это тоже определенная структурная доминанта, предполагающая строгую соподчиненность всех элементов внутри обширной причинно-следственной сети. Символический сон Пьера Безухова в романе «Война и мир» — включающий игру слов «сопрягать» / «запрягать» — может в этом отношении послужить автокомментарием к толстовской композиции<sup>82</sup>.

Соподчиненность психологических фактов тоже обладает собственной традицией и потому находит развитие, например, в романе М. Пруста «В поисках утраченного времени». В нем соподчинение предполагает структурное соотношение между отдаленными психологическими данными, объединенными сознанием главного героя: «В прустовской эпопее, отличающейся четко выстроенной архитектоникой (автор сам пояснял, что хотел построить свой многотомный роман, как собор, и мог точно обосновать место в нем самого, казалось бы, случайного эпизода), события, отложившиеся в памяти героя, “перекликаются” на страницах разных частей романа, и весь цикл пронизан, как невидимыми нитями, этими перекличками и отсылками»<sup>83</sup>. Роман Пруста подразумевает определенную психологическую организацию, формируемую в ходе аналитического расчленения и соподчинения душевных

---

<sup>81</sup> Мандельштам О.Э. Собр. соч. в 2 т. Т.2. Проза. С. 174–175.

<sup>82</sup> В этом отношении конструктивная функция (герменевтическое значение) этого сновидения в романе «Война и мир» была упущена в статье Леонтьев К.Н. Анализ, стиль, веяние. О романах гр. Л. Н. Толстого. Критический этюд. // Вопросы литературы. №12. 1988. С. 201–247

<sup>83</sup> Блауберг И.И. Анри Бергсон. С. 223.

фактов: «За всем этим, — утверждает Гинзбург, — несомненно стоит художественный опыт Толстого»<sup>84</sup>. Однако толстовская структура в случае Пруста — что характерно для романа XX в. — погружается в индивидуальное сознание повествователя.

Иными словами, во всех случаях — будь эта структура «детерминистской», или «параноидальной», или иной — о чем мы будем говорить применительно к прозе Набокова — психологизм выступает способом организации текста. Однако не всякая проза может быть названа «психологической», потому что структурировать текст можно и на базе иных, кроме психологических, принципов.

Элементы психологизма в той или иной форме, подчас помимо воли и намерений самого автора, содержатся в различных типах художественных систем. Художественный текст, будь он античным, средневековым или модернистским, всегда так или иначе отражает внутренний мир человека, поскольку, по нашему мнению, литература от человека неотделима. Даже самые грандиозные мифотворческие произведения, такие как «Божественная комедия» Данте Алигьери неизбежно уходят корнями внутрь человеческого мира как многоуровневая система аллегорий тех или иных психологических форм. То есть литературные тексты в разной пропорции так или иначе могут быть объяснены психологическими способами<sup>85</sup>. Отсюда и всяческие попытки выступить — в рамках «дегуманизации искусства»<sup>86</sup> — против психологизма в пользу «нечеловеческой» оптики (например, в практике русского и европейского авангарда, а также в некоторых маргинальных текстах Набокова, таких, например, как рассказ «Ужас»).

В то же время психологическое содержание того или иного текста, вне зависимости от его принадлежности к конкретной традиции, невозможно

---

<sup>84</sup> Подробнее об этом Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. С. 369–384.

<sup>85</sup> Мифологическая ткань литературного произведения, например, имеет повышенный интерес для аналитической психологии К.Г. Юнга и его метода истолкования фактов глубинной душевной жизни в свете учения о «коллективном бессознательном» и теории архетипов. Подробнее Юнг К.Г. Очерки по психологии бессознательного. М.: Cogito-centre, 2006.

<sup>86</sup> Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 218-259.

уничтожить окончательно, потому что психология неизбежно будет присутствовать в нем в той или иной форме. Так, если бы трагедии Софокла не обладали бы и мизерной долей психологического содержания, уходящего в недра человеческого мышления, то они не смогли бы оказаться основой для учения Фрейда и его последователей. То же касается и демонстративного отказа от психологии. В случае, когда автор декларирует абсолютное отрицание психологических ценностей как ценностей «слишком человеческих» (что было представлено в практике «нового романа» или ОБЭРИУ), то или иное психологическое значение эти тексты имеют по-прежнему. Абсурдистская традиция, демонстрирующая распад «человеческого» (напр., «Случай» Д. Хармса), может так или иначе содержать косвенное, или символическое, изображение глубинных уровней душевной жизни: дезинтеграции мыслительных структур, разобщения общественных и межличностных связей, наконец, вопроса немотивированного насилия (напр., «Елка у Ивановых» А.И. Введенского).

Иначе говоря, написанные на том или ином художественном языке, эти тексты не могут не иметь психологического содержания, хотя оно и будет выражено в иносказательной форме. Оно так или иначе раскрывает нечто в структуре сознания *читателя* (ведь сами персонажи этой психологией не обладают, как в случае героев из произведений ОБЭРИУ). Но даже если мы будем говорить и про психологию *персонажа*, отодвинутую на задний план, то по меньшей мере мы будем наблюдать указания («суммарное обозначение», по Есину) на те или иные эмоциональные состояния (гнев, восторг, ужас), пусть и лишённые привычной связи. Это, однако, не делает эти тексты «психологическими». В связи с этим говорить о психологизме без должного на то основания, было бы, по нашему мнению, не совсем корректно.

Психологическая проза относится к определенной линии развития литературы и возникает в рамках определенного литературного периода. Возникновение художественных текстов психологического типа явилось итогом романтических и классицистических художественных исканий, в

которых психологизм проявился изначально как борьба между страстью и долгом (классицизм), как внутренний конфликт взаимоисключающих побуждений (романтизм), и окончательно воплотилась в реалистической эстетике. Психологическое напряжение, возникшее в результате столкновения нескольких (часто немногочисленных) разнонаправленных импульсов, начало уточняться, умножаться, расщепляться на мельчайшие душевные побуждения: «Равнодействующую поведения образует теперь множество противоречивых, разнокачественных воздействий»<sup>87</sup>. Л.Я. Гинзбург пишет: «Многозначная — вместо бинарной — природа конфликта, обуславливающие факторы, дробные, множественные, расположенные на разных жизненных уровнях, притом действующие одновременно и потому противоречиво, — это и есть самая сердцевина психологического романа»<sup>88</sup>.

Необходимость в глубоком и детализированном изображении душевных явлений появляется в литературе к середине XIX в. Возникновение психологизма было обусловлено бесконечным рядом взаимодействующих причин, которые было бы трудно определить в строгом виде. Психологическая проза все более усложняется в ходе поступательного развития рациональных способов познания и появления потребности в глубоком и конкретно-жизненном правдоподобии изображаемого. Более того, она становится необходимой для «правильной» организации общественной жизни и обличения тех или иных негативных сторон общественного сознания (1840–1860-х годов), т.е. в том или ином виде психологическая литература имела *социально-практическую функцию*.

Репрезентативной в этом отношении можно считать статью Н.Г. Чернышевского «Русский человек на rendez-vous», содержащую психологическую (а значит: историко-типологическую) характеристику главного героя повести «Ася» И.С. Тургенева. Кроме того, возникновение психологического подхода в литературе обуславливается последовательным

---

<sup>87</sup> Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. С. 286.

<sup>88</sup> Там же. С. 293.

укоренением научного (позитивного) знания во всех сферах культуры. Литература в каком-то смысле дополняет и оформляет научно-философские достижения и ценности той или иной эпохи, а нередко и формирует их.

Нетрудно будет, например, заметить, что роман «Адольф» Бенжамена Констана, признанного «отцом психологического романа» (по характеристике А.А. Ахматовой), воспроизводит механизмы классического рационализма и сенсуализма позднего XVIII века; что Флобер черпал художественные идеи из физиологической психологии и что произведения Достоевского формируются на почве зарождавшейся психиатрической науки. Психологизм в таком смысле отвечает на познавательные устремления той или иной эпохи и развивается во взаимодействии с ними<sup>89</sup>.

Психологическая проза развивается поступательно. Л.Я. Гинзбург рассматривает процессы развития психологической прозы на пути к утверждению в литературе психологического романа Толстого — и эволюционных следствий, которые этот тип романа привнес в будущие литературные формы. Гинзбург начинает от самых ранних способов психологического изображения в произведениях классицизма, последовательно подвергая литературоведческому обобщению структурные особенности романтических и реалистических романов. Мы бы хотели пройти по тому же пути, отчасти корректируя или дополняя исходные тезисы в отношении произведений XX века, а также добавляя к тем особенностям развития психологической прозы, которые описаны Гинзбург, некоторые из обнаруженных нами. Они, на наш взгляд, позволят представить всю линию развития психологизма не только *до* романа Толстого, но и *после* него.

Психологический метод, по нашим наблюдениям, развивается по следующему принципу: *некоторые маргинальные (периферийные) элементы художественной системы меняют функции, выходят на первый план и становятся магистральными (центральными) в другой системе.*

---

<sup>89</sup> Из утверждения того факта, что литература произрастает из какой-либо теории (научной или философской), нельзя, тем не менее, полагать, что она этой теорией полностью и всецело исчерпывается.

Проиллюстрируем на следующем примере. Зачатки психологического метода можно наблюдать в драмах Шекспира, несмотря на кажущуюся психологическую дискредитацию «Гамлета» и «Короля Лира» в статье Толстого «О Шекспире и драме». Толстой, как известно, указывал на несовпадение «поступков и речи» Гамлета, психологическую непоследовательность и недостоверность внутренних движений, которая, по его мнению, являлась следствием чрезмерного авторского вмешательства в драматическое действие: «Гамлет во все продолжение драмы делает не то, что ему может хотеться, а то, что нужно автору: то ужасается перед тенью отца, то начинает подтрунивать над ней, называя его кротом, то любит Офелию, то дразнит ее и т.п. Нет никакой возможности найти какое-либо объяснение поступкам и речам Гамлета и потому никакой возможности приписать ему какой бы то ни было характер»<sup>90</sup>. По остроумному замечанию Чехова, Шекспир раздражает Толстого, потому что «пишет не по-толстовски»<sup>91</sup>.

Статья Толстого представляет ценность как практика деканонизации литературного кумира, как развернутое литературное кредо и как продуктивная рефлексия на тему психологизма в литературе. Последний аспект становится причиной, почему к этой статье обращается Выготский в работе «Психология искусства». Он пишет: «Толстой взглянул на Гамлета глазом андерсеновского ребенка и первый решился сказать, что король голый, т.е. что все те достоинства — глубокомыслие, точность характера, проникновение в человеческую психологию и пр. — существуют»<sup>92</sup>. Толстой ниспровергает не самого Шекспира в целом, но известное понимание шекспировского «Гамлета» как психологической драмы. Действия Гамлета, по Толстому, противоречат принципу жизнеподобия, поскольку не мотивируются психологически, следовательно, они художественно ложны.

В поведении Гамлета мы не только не видим причинной обусловленности, но и не наблюдаем целостного характера, поскольку это и

---

<sup>90</sup> *Выготский Л.С.* Психология искусства. СПб.: Азбука, 2000. С. 240.

<sup>91</sup> *Бунин И.А.* Собр. соч. в 13 т. Т.8. Освобождение Толстого. М.: Воскресенье, 2006. С. 130.

<sup>92</sup> *Выготский Л.С.* Психология искусства. С. 240.

не ставилось Шекспиром в качестве задачи: «Шекспир не для того запутывает действие, чтобы осложнить характер Гамлета, — пишет Выготский, опираясь на мнение Рюгга, — а осложняет этот характер, для того чтобы он лучше подошел к полученной им по традиции драматургической концепции фабулы». Иными словами, «психологизация», т.е. усиление противоречий в образе Гамлета, выполняет *фабульную функцию*, где «решающую роль играет связь и сцепление событий, а не раскрытие характера героя»<sup>93</sup>.

Таким образом, противоречивые монологи только внешне напоминают психологическую технику. Выготский предлагает изящное истолкование того, что прежде называлось «медлительностью» Гамлета, природа которой в пьесе прежде считалась сугубо психологической. Сама «медлительность», по Выготскому, была неправильно поставлена как психологическая проблема, во-первых, потому что не учитывала «закона непрерывности действия» и, в связи с этим, условного измерения драматического времени (как измерить «медлительность», если действие, может быть, длится только день?); во-вторых, как мы говорили, по причине абсолютной внутренней немотивированности поступков: «Отсюда понятно, что решать психологически проблему медлительности Гамлета оказывается совершенно невозможным»<sup>94</sup>.

Нерешительность Гамлета соотносится с формовкой сюжета пьесы. По Выготскому, «драма развивается во внутреннем противоречии»: исходя из фабулы (изначальной легенды) мы знаем, что Гамлет отомстит за отца, но на уровне сюжета — этой мести не происходит. Мечь постоянно откладывается. Выготский пишет, что действие «вычерчивает сложную кривую, и в некоторых высших точках, в монологах Гамлета, читатель как бы взрывами вдруг узнает о том, что трагедия уклонилась от пути»<sup>95</sup>. В связи с этим интересна развязка трагедии: Гамлет и убивает короля, и не убивает. Убийство короля, подготовляемое фабулой, совершается случайно — без решения

---

<sup>93</sup> *Выготский Л.С.* Психология искусства. С. 241.

<sup>94</sup> *Там же.* С. 245.

<sup>95</sup> *Там же.* С. 254.

самого Гамлета, и тем самым входит в противоречие с фабулой. «Раздвоение» пьесы, как говорит Выготский, как раз и состоит в этом умышленном несоответствии фабулы (прямого пути) и сюжета (кривого пути): при том, что действие идет, — действия не происходит, прикладывая огромные волевые усилия, Гамлет не совершает убийства, отчего драма, по метафоре Выготского, раздваивается.

«Двойное начало» (противоречие между движением и неподвижностью, действием и бездействием) заложено в структурный фундамент произведения. Что важно для нас, так это подтверждение того, что нерешительность Гамлета имеет фабульную функцию, нежели характеристическую (психологическую): она входит в глубокую связь со структурой пьесы, поддерживая драматическое противоречие, драматическую неразрешенность. Таким образом, психологизм не может считаться структурной доминантой и способом организации шекспировской драмы: связь между элементами «Гамлета» не психологическая, а драматическая.

Но так или иначе «Гамлет» оказал значительное воздействие на развитие психологической литературы. Находясь «на полях» шекспировских драм, та или иная страсть, размышление, направленное на самое себя, — рефлексия волевых импульсов в «Гамлете», например, — все-таки служат отправной точкой для разветвления будущих психологических систем. Так, драматические монологи Треплева в пьесе «Чайка», если учитывать «гамлетовский подтекст», будут выполнять только психологическую функцию. Остальные функции будут отодвинуты на периферию.

Однако претензию Толстого в адрес Шекспира следует считать знаменательной: психологическая система, если она претендует быть психологической, *должна быть организована на психологических связях*, т.е. мотивирована психологически. Так, например, сновидения до появления психологической прозы нередко выполняли композиционную функцию: сновидение Гринева в главе «Вожатый» не выполняет психологических

функций, является конструктивной опорой для композиционной техники<sup>96</sup>. Подобным образом безумие в «Записках сумасшедшего» Н.В. Гоголя, по мнению В.В. Виноградова, не преследовало психологических задач: изменение стиля в повести, — «мозаичное сцепление фраз, логически не связанных, иногда механически скрепленных общностью отдельных слов, с патетическими перебоями, имитирующими манию величия», — служит, по Виноградову, только «оправданием языковых новшеств»<sup>97</sup> (функция стилистическая). Но тема сумасшествия будет развиваться в русской литературе. Подлинно психологической прозой на ту же тематику станет «Двойник» Достоевского. В случае Достоевского язык выполняет психологическую функцию, в случае Гоголя психология выполняет языковую. Совершается смещение функций. То же самое и в случае «Гамлета»: внутренний монолог имеет фабульную и драматическую функцию, хотя по форме будет напоминать многие внутренние монологи из будущей психологической литературы, например, в драматургии Чехова.

Психологическую прозу XIX в. отличает набор следующих параметров. Ядром психологического романа является *внутреннее противоречие*, конфликт между личным волевым устремлением и препятствиями к его воплощению (и внутренними, и внешними), т.е. конфликт, имеющий некоторую *причину*. Эта причина выступает пусковым механизмом для интенсивной рефлексии по поводу совершенного или предполагаемого действия персонажа. Это составляет третий структурный элемент психологической прозы XIX в. — наличие реального или предполагаемого *поступка*. Поиск причины того или иного поступка является предпосылкой к возникновению *рефлексии*, без которой никакое прямое психологическое изображение невозможно.

Первые формы психологической прозы возникают в тот момент, когда возрастает *самосознания* героя по отношению к собственному поведению и

---

<sup>96</sup> Ср. «Плотно скрепив мотивом “пророческого” сна отдельные звенья романа в единое и стройное композиционное целое, Пушкин получил возможность совершенно симметрично расположить первые его девять глав по двум руслам». *Благой Д.Д.* Мастерство Пушкина. М.: Советский писатель, 1955. С. 256.

<sup>97</sup> *Виноградов В.В.* Поэтика русской литературы: избранные труды. М.: Наука, 1976. С. 103.

когда он предпринимает аналитические попытки самостоятельно разобраться в том, *что* и *как* направляет его душевные движения, т.е. обнаружить причины почему он поступает так или иначе. Так, перед хрестоматийным сновидением Обломов спрашивает себя: «*Почему я такой?*». Закономерно, что средством для введения рефлексии выступает «внутренний монолог» как опосредованное авторской речью изображение мыслительных процессов персонажа<sup>98</sup>. Но и «внутренний монолог», как повествовательная техника, был бы бессмыслен, если бы он не разрешал тот или иной конфликт. «Психологизм не мог питаться однопланнным подбором признаков. Ему необходимо противоречие как отправная точка расчленения, анализа, нового соотнесения элементов»,<sup>99</sup> — пишет Л.Я. Гинзбург.

Первым образцом русской психологической прозы принято считать роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» — именно в связи со всеми перечисленными параметрами. «Психологическим» этот роман делает в первую очередь развитие *самосознания* главного героя<sup>100</sup> и наличие в нем душевных противоречий на разных уровнях. По мнению Е.Г. Эткинда: «Такого проникновения в душевную жизнь персонажа литература еще не знала — ни русская, ни французская»<sup>101</sup>. Особый интерес в данном случае представляла глубина самоанализа, усложненная многоуровневым устройством самой личности Печорина и «повествовательной ненадежностью» его признаний. В романе «Герой нашего времени» внутренний монолог впервые занимает позицию центральной

---

<sup>98</sup> Внутренний монолог, как нарративная платформа для психологического анализа, однако, не является обязательной характеристикой психологической прозы как таковой. Психологическая проза, хотя и возникает из рефлексии и внутреннего монолога, в дальнейшем пытается от них отказаться по различным причинам. Внутренний монолог может распадаться на свои разновидности (напр., несобственно-прямую речь) или же отвергаться вовсе (упор на подтекст в психологической прозе Тургенева и Чехова). Особое значение имеет отказ от внутреннего монолога в прозе Толстого, когда писателю необходимо подчеркнуть спонтанность и непосредственность поведения персонажа (далее про Платона Каратаева): «Его слова и действия выливались из него так же равномерно, необходимо и непосредственно, как запах отделяется от цветка». *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений в 22 т. Т.1. Война и мир. Т.7. С. 56.

<sup>99</sup> *Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе. С. 218.

<sup>100</sup> По мнению Л.Я. Гинзбург и Е.Г. Эткинда психологическая проза Лермонтова восходит к традиции стэндалевского романа. Поведение Печорина, в частности, иногда повторяет действия Жюльена Сореля практически до цитат. Однако это не вредит своеобразию лермонтовского романа.

<sup>101</sup> *Эткинд Е.Г.* Психопэтика. «Внутренний человек» и внешняя речь. Статьи и исследования. С. 91.

психологической техники: «внутренний монолог», как повествовательный прием, единственно и может передать *рефлексивность* сознания, а вслед за ней — и душевное противоречие, и поиск причин того или иного поступка. Эти и другие компоненты психологической прозы, введенные в «Герое нашего времени», фундаментально отразились на последующей истории психологической прозы.

Психологическая проза XIX в. развивалась по следующему пути: разветвления психологической обусловленности поступка (Л.Н. Толстой), во-вторых, утончения предмета изображения до «микроскопических» наблюдений (Л.Н. Толстой), в-третьих, повышения роли социально-исторической детерминации при изображении психической жизни (И.С. Тургенев) и преодоления ее в романах Достоевского и Толстого. Назовем и другие, наиболее важные для будущей психологической прозы, тенденции: нарастание динамики и ускорение психических процессов (по линии «потока сознания» Л.Н. Толстого); повышение самоценности психологических наблюдений; сосредоточение только на чистых психических процессах «самих по себе»; пересмотр понятия причинности и радикальная интериоризация повествования (Ф.М. Достоевский); осмысление языка как основы и посредника всякой душевной жизни (Л.Н. Толстой); упразднение морального содержания психологических наблюдений и смещение эстетико-философских задач, поставленных перед психологизмом. Этому переходу от психологической прозы XIX века к прозе русского модернизма будет посвящен следующий параграф.

### **1.1.2. Морфология развития психологической прозы в XIX в.**

Развитие литературных систем совершается непрерывно и постепенно. То же касается и тех структурных элементов, которые эти системы составляют. Приемы, темы, мотивы переплетаются и обновляются в непрерывном развитии и связываются генеалогическими нитями. Психологизм же, представляющий собой принцип организации текста на

основе психологических связей и возникший на определенной стадии развития литературы, тоже располагает особой системой приемов, склонных к изменению и морфологическому развитию.

Так, например, аналитический внутренний монолог, заявленный в романе «Герой нашего времени», принимает в произведениях Толстого более непредсказуемый и сложный характер, структурно — как повествовательный прием — оставаясь при этом все так же «внутренним монологом». Внутренний монолог, однако же, хотя и остается самим собой, т.е. мышлением героя, передаваемым авторской речью, изменяется до неузнаваемости: как выражение «внутренней диалектики», он переходит в «иррациональный внутренний монолог», по В.В. Виноградову, и наконец превращается в «поток сознания». Такова одна из сквозных нитей развития психологической прозы от раннего реализма и модернизма. Этот пример подчеркивает основные свойства литературного психологизма: его *изменчивость*, выходящую из поступательного, стадийного развития приемов и способов психологической организации текста.

В качестве концептуальной основы для истолкования историко-литературных изменений внутри психологической прозы мы выбрали морфологический подход. «Морфологический метод» в литературоведении, как известно, является перифразой «формального метода», который был введен во избежание «терминологической путаницы» Б.М. Эйхенбаумом<sup>102</sup>. Морфологический метод подразумевает имманентное и структурное изучение литературной формы, взятое в ее изменении и, следовательно, соотношении с другими. Для нас это имеет ключевое значение в связи с тем, что психологизм нами понимается как соотнесенность особого рода систем<sup>103</sup>.

Придерживаясь морфологического подхода мы в первую очередь преследуем следующую цель: восстановить генеалогическую связь между системами психологической прозы XIX в. и XX в. и показать, как новые

---

<sup>102</sup> Б.М. Эйхенбаум. Лев Толстой: исследования. Статьи // Молодой Толстой. С. 73.

<sup>103</sup> Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. // О литературной эволюции. С. 273.

психологические тексты (в частности, тексты Набокова) продолжают прежние принципы психологической организации текста. Если форма всегда отличается динамикой, то и системы должны изменяться. В то же время изменение системы не может совершаться без последовательной разработки, последовательного развития форм, где одна медленно переходит в другую. Та или иная форма психологического романа никогда не бывает статичной, но как бы содержит в себе зачаток следующей, как она содержит и элементы предыдущих. Отсюда принципиальная противоречивость парадигмального (направленческого) определения текстов, принадлежащих, например, Толстому и Достоевскому или любому другому крупному автору. Условность таких определений как «реализм» и «модернизм» в применении к конкретному литературному тексту бросается в глаза: «Крейцерова соната» Толстого, сочетая и реалистические (моральное содержание), и модернистские черты (неустойчивость речи), не представляет собой, однако, ни «модернизм», ни «реализм» в чистом виде, — она есть предвестие новой литературной формы. Следовательно, в парадигматическом отношении «Крейцерова соната» *переходна* как всякое новаторское произведение.

Жесткое парадигмальное определение текста, таким образом, вредит динамическому пониманию литературных систем: подчеркивая отнесенность к определенной парадигме, такое деление отгораживает текст от других парадигм и изолирует его, подвергая грубому обобщению. Мы предпочитаем взглянуть на эти тексты вне разделительных парадигмальных границ.

Посмотрим на другой пример. «Двойник» Достоевского, по нашему представлению, также выступает из границ «реалистической» парадигмы. Он предвосхищает ритмизованный «Петербург» Белого и ранние вещи Набокова («Соглядатай», «Отчаяние» и проч.). Но при тщательном изучении «Двойник» обнаруживает и нечто «от парадигмы», чего не имеет ни «Петербург», ни «Соглядатай», а именно — моральное истолкование природы сознания. Если моральные вопросы и есть в указанных произведениях Набокова и Белого, то только на периферии: они в них маргинальны (побочны). В случае

Достоевского они играют фундаментальную роль и являются причиной «раздвоения» сознания: в тексте «Двойника» моральные вопросы магистральны, выдвигаются на первый план. Иными словами, сближается форма (язык, ритм, повествовательная структура), но смещается функция; то, что было в центре у Достоевского, уходит на периферию в текстах Набокова и Белого. Такой принцип, как нам представляется, определяет эволюцию психологической прозы.

«Если мы условимся в том, — писал Ю.Н. Тынянов, — что эволюция есть изменение соотношения членов системы, т.е. изменение функций и формальных элементов, — эволюция оказывается “сменой” систем. Смены эти носят от эпохи к эпохе то более медленный, то скачковой характер и не предполагают внезапного и полного обновления и замены формальных элементов, но они предполагают *новую функцию этих формальных элементов*. Поэтому самое сличение тех или иных литературных явлений должно проводиться по функциям, а не только по формам»<sup>104</sup>. Так, структурные соответствия с «Двойником» — повествовательные в случае Набокова и ритмические в случае Белого — обнаруживает формальное сходство, но различаются по функции. Другой пример: «поток сознания», близкий по формальным качествам (опора на «внутреннюю речь» и разрушение синтаксиса) в романах Джойса, Толстого, Фолкнера и др. будет различаться по функции.

Итак, психологический метод в литературе образует в ходе своего развития разомкнутую, сквозную линию. Авторская стратегия не уместается в узкую «парадигму» и намечает будущее развитие метода по следующему принципу: маргинальные техники одного автора могут стать магистральными у других. Этот принцип, как мы надеемся, удастся продемонстрировать на примере развития психологического интуитивизма в прозе Толстого, выдвинутого на первый ряд в романах Набокова. Во-вторых, тот же принцип эволюции психологической прозы мы сможем обнаружить, как мы думаем,

---

<sup>104</sup> Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. // О литературной эволюции. С. 280-281.

при изучении способов организации «аутистического» нарратива в романах Достоевского и Набокова. *Иными словами, обнаружение параметров, характерных для модернизма, в реалистических текстах отменяет всякое сомнение в том, что тексты модернизма происходят из маргинальных техник прежних авторов.*

Итак, мы выделили следующие структурные параметры и черты психологической прозы XIX в.: *самосознание* главного героя (1), наличие внутреннего *противоречия* (2), приложение психологического изображения к конкретному *поступку* (3) и, следовательно, *идейно-нравственному выводу* (4), *социально-историческую конкретность* психологического описания (5), опору на ту или иную *систему причин* (6), установку на *жизнеподобие* (7). В этом заключается устойчивая *конкретно-практическая ориентированность* психологической прозы XIX в. (8). Произведения Толстого, Достоевского, Гончарова и других не только немислимы вне поступка, но и конструируются вокруг него. Поступок является структурным ядром психологического романа. Невозможно помыслить себе «Преступление и наказание» без убийства, «Анну Каренину» без измены. Волевые колебания всей первой части «Обломова» привязаны к поступкам, хотя и воображаемым (письмо к старосте, отъезд из квартиры, уборка), которые Обломов не может совершить: вне этих реальных или виртуальных действий психологическая проза XIX в. не существует.

Соответственно, разбор и постижение основ поступка невозможны без поиска глубинных причин. Детерминация — психологическая, социальная, экономическая, историческая — долгое время являлась предметом психологического изучения и определяла характер психологической прозы. Через индивидуальную психику познавались более широкие явления, разные в прозе различных авторов, но одинаковые тем, что детерминация ставилась во главу угла. Исключение составляет проза Достоевского: она оспаривает любую — внешнюю и внутреннюю — детерминацию. По словам Н.М. Чиркова, проза Достоевского «постоянно выдвигает необъясненный

остаток при объяснении поступков своих героев»<sup>105</sup>. Но что соединяет всех известных представителей реалистического психологизма, так это — *нравственная обусловленность психологического изображения* (9). Психологические наблюдения ориентируются на определенный нравственно-философский вывод. В связи с этим психологическая проза долгое время не существовала отдельно от этической сферы.

Так или иначе эти и другие эстетические параметры — «жизнеподобие», причинность, самосознание, социально-бытовая конкретность и т.п. — могут быть осмыслены как парадигмальные параметры реалистической психологической прозы, хотя и варьируются от автора к автору. Эти параметры не отличаются строгой устойчивостью: не каждый из авторов будет следовать принципу «жизнеподобия» (как, например, Достоевский) или рефлектирующему самоанализу (как, например, Тургенев) при изображении психических процессов. Но именно в этом отклонении от парадигмы и вырисовывается виток нового психологического принципа. Попробуем охарактеризовать этот принцип при рассмотрении психологической прозы Л.Н. Толстого в контексте развития психологического метода в литературе XX в. и, в частности, прозы В. Набокова.

---

<sup>105</sup> Чирков Н.М. О стиле Достоевского. М.: Наука, 1964. С. 56.

## ГЛАВА II. Трансформация психологической прозы Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского в литературе XX вв.

### 2.1. Значение психологического романа Л.Н. Толстого в развитии психологической прозы XX в.

Центральные прозаические тексты конца XVIII в. (например, «Адольф» Бенжамена Констана) и первой половины XIX в. (такие, как «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова) были признаны психологическими, когда в них был введен герой, способный к анализу собственных поступков. В романе Лермонтова главный герой производит аналитическую работу в ходе дневниковой, т.е. письменной, рефлексии. Письменная форма такого анализа определяет структуру языкового выражения. Она имеет условный характер именно потому, что изображает не конкретно-подвижную жизнь сознания, но цепочку правильных, словесно завершенных, психологических формул, как в следующем случае: «Сам я больше неспособен безумствовать под влиянием страсти; честолюбие у меня подавлено обстоятельствами, но оно проявилось в другом виде, ибо честолюбие есть не что иное, как жажда власти...»<sup>106</sup> и т.д. Таковую же речь, ориентированную на письменное оформление, мы изредка наблюдаем в прозе Тургенева: «Брат говорит, что мы правы, — думал он, — и, отложив всякое самолюбие в сторону, мне самому кажется, что мы ближе к истине...»<sup>107</sup> и т.д. Разумеется, вне художественной реальности мышление обладает совершенно иной структурой.

Письменную речь отличает грамматическая (морфологическая, синтаксическая) полнота и согласованность, нехарактерная для устной речи и тем более для «внутренней речи» и «речевого мышления». Реальное мышление и реальная «внутренняя речь» не имеют ничего общего с той литературной стилизацией, которая возникает на первых порах развития психологической прозы. Автономные механизмы мышления на

---

<sup>106</sup> Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. М.: Издательство Академии наук СССР, 1962. С. 76.

<sup>107</sup> Тургенев И.С. Собр. соч. в 30 т. Т.7. Отцы и дети. С. 54.

лермонтовской стадии развития психологизма пока не включаются в поле художественного освоения. Потому мы и не находим в романе Лермонтова никакой рефлексии на тему языковых ограничений, возникающих при передаче внутренних процессов (хотя размышления об этом присутствуют в лермонтовской лирике<sup>108</sup>).

Дневник Печорина нацелен на осмысление мотиваций: «Я давно уж живу не сердцем, а головою. Я взвешиваю, разбираю свои собственные страсти и поступки с строгим любопытством, но без участия»<sup>109</sup>. В этом и состоит задача раннего психологизма. Печорин анализирует поступки (соблазнение княжны, злорадство над Грушницким и проч.), в которых проявляются его социальные маски, в том числе и литературные («байронический демонизм»). Печорин рисует себя как человека аналитического склада. Герой пробуждает в себе потребность «самоотчета», пытаясь возвести поступок к известной причине, но получает только список искусственных (мнимых) причин, где каждая из них исчерпывается литературным источником, т.е. действиями в соответствии с известным «типом» поведения (социальной маской).

Обнаруживается расхождение между высказыванием (или действием) и декларируемым — в основном ложным — мотивом, которое провоцирует внутренний конфликт. Взаимодействие, напряжение между «типическим» (ложным) и «индивидуальным» (подлинным) составляют психологический нерв романа. Печорин не может выбраться из «типа», как не мог порой выбраться из этого «типа» и Лермонтов<sup>110</sup>. Личность Печорина предстает как иерархия масок<sup>111</sup>. Лермонтов обнажает самообман, развернутый на нескольких уровнях, что становится возможным только при помощи аналитического подхода и введения «ненадежного рассказчика».

---

<sup>108</sup> Эткинд Е.Г. Психопоэтика. «Внутренний человек» и внешняя речь. Статьи и исследования. С. 73–80.

<sup>109</sup> Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. С. 98.

<sup>110</sup> Авторская саморепрезентация как представителя того или иного типа может иметь и историческую ценность. В таком случае автор может выступать представителем всего поколения. Об этом Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. С. 25-26.

<sup>111</sup> См. подробнее Эткинд Е.Г. Психопоэтика. «Внутренний человек» и внешняя речь. Статьи и исследования. С. 86–98.

Противоположная тенденция обнаруживается в прозе Тургенева, где проникновенный лиризм и риторические вопросы перевешивают строгую аналитику утвердительных предложений. Тургенев только за редким исключением прибегает к средствам «внутреннего монолога», поскольку утверждает, что некоторым «чувствам нет удовлетворительного выражения: они глубже и сильнее — неопределеннее всякого слова»<sup>112</sup>. В этом он ближе к лирике Лермонтова, нежели к его прозе. Фиксированному и потому «определенному» значению слова он противопоставляет музыку как наиболее адекватный для душевного состояния способ трансляции.

Стратегия Тургенева в психологическом плане характеризуется продуманным самоограничением автора, «тайным психологизмом», т.е. только имплицитным (жестовым, вокально-интонационным, ритмическим) *намеком* на то или иное душевное состояние. Тургенев, к тому же, отказывался от прямого авторского вмешательства во внутреннюю жизнь героя (в чем и выразилась известная полемика с Толстым). Душевное переживание представлялось ему явлением деликатным, недоступным для прямого словесного обобщения. Оттого и возникают в произведениях Тургенева характерные оговорки при «суммарном обозначении» состояний: «Бог знает, где бродили его мысли», — по отношению к Павлу Петровичу, а также риторические вопросы: «Что это значит? Разве я не влюблен?» вместо точных ответов, потому что вопросы должны только наметить контур неопределенного чувства, но не произносить «сокровенное».

Кроме того, Тургенев более других авторов подчиняет психологизм более тонкой, поэтической организации речи, добавляя к ней благозвучие и просодию, не свойственную прозаическим параметрам языка. К тому же, психологическое значение пейзажа для Тургенева настолько высоко, что иногда он может растворять внутренний монолог в пейзажном изображении. Таков, например, «внутренний монолог» Лаврецкого по приезде в

---

<sup>112</sup> Тургенев И.С. Собр. соч. в 30 т. Т.8. Повести и рассказы 1868–1872. С. 381.

Васильевское («Вот когда я на дне реки...»<sup>113</sup>) или размышление Николая Кирсанова на тему поколений<sup>114</sup>. Лирическое настроение и душевный «климат» имеют для Тургенева большее значение, нежели аналитическое мышление, устремленное к понятийно-логическому развертыванию внутреннего монолога.

Тургеневская традиция, однако, включает в себя две тенденции. Первая состоит в поиске того «корня явлений», под которым следует понимать определение социальных или исторических *причин*, по которым герой *поступает* так или иначе. Тургенев занимался разработкой «исторических характеров», поведение которых, как утверждала Л.Я. Гинзбург, невозможно уяснить без изучения социально-политического контекста<sup>115</sup>. Другая тенденция представляет собой чистый лиризм, освобожденный от всяческих детерминаций, своеобразные «интермедии», лишённые характерологического или аналитического посыла. Это мелодика лирической речи, музыкального *продления* внутреннего опыта.

Тем не менее каждая из тенденций в психологизме Тургенева накладывает ограничения на метод, в первую очередь потому, что закрывает доступ к понятийной организации мысли и собственно интеллектуальной работе сознания. Мышление вытесняется из психологического изображения. Оно возвращается в психологическую прозу, когда в ней возникает потребность нового, более глубокого и динамического, аналитического подхода, введенного в прозу Толстым. По нашему убеждению, эволюцию психологической прозы наиболее продуктивно будет проследить именно на основе структурного анализа романов Толстого, связующих литературные традиции XIX и XX веков.

Л.Я. Гинзбург называет творчество Толстого «высшей точкой, аналитического, объясняющего психологизма», что означает, как она пишет, «не нарастание, не развитие предшествующего, но переворот»<sup>116</sup>. Методы

---

<sup>113</sup> Тургенев И.С. Собр. соч. в 30 т. Т.6. Дворянское гнездо. С. 64.

<sup>114</sup> Тургенев И.С. Собр. соч. в 30 т. Т.7. Отцы и дети. С. 54

<sup>115</sup> Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. С. 295

<sup>116</sup> Там же. С. 271.

психологического письма в творчестве Толстого совершают продуктивный рывок по отношению к предыдущей традиции. Толстой, по словам Гинзбург, является «единственным в своем роде материалом для постановки теоретических вопросов художественного психологизма»<sup>117</sup>, в нем психологический метод отрывается от почвы и делает уверенный шаг в сторону постижения *автономных* закономерностей мышления и душевных процессов. Но «автономность» эта относительна. К полной автономности при описании мыслительного процесса, безотносительно к моральному содержанию мысли и внешнему поступку, к которому это мышление ведет, психологический метод придет только в литературе модернизма. Практически каждое психологическое наблюдение в прозе Толстого мотивируется морально, строится на оппозициях: «правда» — «ложь», «естественное» — «фальшивое», т.е. подчиняется нравственному учению Толстого. Каждый элемент психологической системы проходит в прозе Толстого через общий «сверяющий механизм», образует «намагниченное поле обусловленностей», ведущих к поступку<sup>118</sup>.

Продemonстрируем принцип «психологического детерминизма» Толстого на примере *Гл. IX. Ч. I.* из «Анны Карениной».

*После разговора Кити и Левина на катке, где Левин косвенно делает предложение Кити, она уклоняется от прямого ответа:*

«— Вы надолго приехали?»

— Я не знаю, — отвечал он, не думая о том, что говорит. Мысль о том, что если он поддастся этому ее тону спокойной дружбы, то он опять уедет, ничего не решив, пришла ему, и он решил возмутиться.

— Как не знаете?

— Не знаю. Это от вас зависит, — сказал он и тотчас же ужаснулся своим словам.

Не слыхала ли она его слов или не хотела слышать, но она как бы спотыкнулась, два раза стукнув ножкой, и поспешно покатила прочь от него».

---

<sup>117</sup> Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. С. 271.

<sup>118</sup> Там же. С. 317.

Далее Левин, после восклицаний («Боже мой, что я наделал!» и т.п.) демонстративно повторяет за «лучшим из новых конькобежцев» трюк, очевидно для того, чтобы произвести впечатление на Кити. «“Славный, милый”, — подумала Кити в это время, выходя из домика M-lle Linon и глядя на него с улыбкой тихой ласки, как на любимого брата». Последние реплики между Кити и Левиным приходятся на сцену, когда Левин приближается к Кити и княгине Щербацкой. Последняя сухо приглашает Левина на обед, и Кити, «чтобы загладить холодность матери», с улыбкой произносит: «*До свидания*», что дает Левину призрачные надежды и становится центром системы сложного психологического натяжения<sup>119</sup>.

Л.Я. Гинзбург замечала, что «психологический анализ Толстого есть вскрытие бесконечно дифференцированной обусловленности поведения»<sup>120</sup>. Действительно, реплика *до свидания* обнажает широкую совокупность причин, которые сходятся в одной точке, эта реплика становится узловой. В романах Толстого любое душевное движение, каким бы мелким оно ни казалось, обнаруживает схождение разнообразных нитей, протянутых от одного персонажа к другому. Содержание улыбки, как психологического жеста, входит во внутренние соотношения между Кити (а), княгиней (b), Левиным (с), Вронским (d). Кити произносит утешительную фразу не потому только, что хочет «загладить холодность матери» (1), но и не только из кокетства (2) и светской вежливости (3), она пытается компенсировать будущую вину (4) перед человеком, которого она «любит как брата» (5), но которому будет обязана отказать (6). Она интуитивно понимает, что именно улыбка и интонация этого *до свидания* будут судьбоносны: эта фраза послужит для Левина «обещанием» (см. концовку отрывка<sup>121</sup>) и нанесет ему душевную рану впоследствии, когда он решит — на основании этой фразы — сделать предложение Кити. Для вежливого прощания, таким образом, открывается широкая моральная перспектива: оно станет причиной душевного расстройства Кити во второй части романа.

<sup>119</sup> Толстой Л.Н. Собр. соч. в 22 т. Т.8. Анна Каренина. Части 1–4. С. 36–41.

<sup>120</sup> Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. С. 314.

<sup>121</sup> Ср. «Левин думал о том, что означала эта перемена выражения на лице Кити, и то уверял себя, что есть надежда, то приходил в отчаяние и ясно видел, что его надежда безумна, а между тем чувствовал себя совсем другим человеком, не похожим на того, каким он был до ее улыбки и слова *до свидания*». Толстой Л.Н. Собр. соч. в 22 т. Т.8. Анна Каренина. Части 1–4. С. 41.

Левин же осмысляет реплику двояко: как признание в любви (1) или, наоборот, — только как условную вежливость (2), и он справедлив дважды. Кити любит Левина, но не осознает значения этой любви, и сама пока не способна до конца понять внутренний смысл прощальной фразы: она выдумала любовь к Вронскому и поверила в нее по навету матери, чьи слова и поступки тоже включаются во внутреннюю систему мотивов.

Так, княгиня Щербацкая не хочет видеть Левина, потому что прежде он уехал из Москвы без предупреждения (1), появился в тот момент, когда выдвинулась кандидатура более солидного жениха, т.е. Вронского (2), так что Левин по этой и по другой, чисто социально-психологической причине («аристократ-аграрий», по выражению Эйхенбаума, не может удовлетворить статусных потребностей княгини), не может вызвать в ней никакого сочувствия (3).

Так или иначе каждый из персонажей оказывается вовлечен в обширную психологическую систему. Вокруг единственного жеста образуется сложная система ловушек, столь обыкновенных в «действительной жизни». Но только в прозе Толстого эта система нашла литературное воплощение. *Она становится основой для всей литературной конструкции и выступает способом организации романа.* Мы взяли самый крошечный из всех психологических узлов, но роман насчитывает десятки, если не сотни подобных психологических паутин: «Я горжусь архитектурой, — признавался Толстой, — своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок»<sup>122</sup>. Структурными связями сопровождается каждый жест, каждый взгляд, малейшая фраза. Таков, например, «косвенный подарок» на железнодорожной станции, когда Вронский жертвует 200 рублей в семью пострадавшего работника и таким образом «рисует» перед Анной; после этого она *не решается* признаться Долли об этом жесте Вронского и краснеет при мысли об этом, более того, подарок (как первый шаг в любовной игре) заканчивается самоубийством именно на вокзале. Всякий душевный факт включается в

---

<sup>122</sup> Л.Н. Толстой. Собр. соч. в 22 т. Т.18. С. 820.

обширную систему отношений. Марсель Пруст об этом писал: «Впечатление мощи и жизненности исходит от его [Толстого] романов именно в силу того, что они — результат не наблюдения, а того, что каждое движение, слово, событие лишь подтверждают тот или иной закон; *ощущаешь себя в гуще законов*»<sup>123</sup>.

Структурные связи организуют текст определенным образом именно на основании психологических закономерностей. Психологизм, таким образом, определяет внутреннюю композицию романа. Но в этом важна естественность, непосредственность всего литературного построения. Движение Толстого в литературе ознаменовано освобождением от книжных разновидностей речи, пересмотром прежнего порядка письма на разных уровнях и, в частности, на уровне психологизма. Толстой понимал душевную жизнь в первую очередь органически — как борьбу естественных влечений и внешних искусственных требований. Даже в основании его психологического детерминизма следует понимать некоторое натуральное начало: «Кажется, будто он только наблюдает, а работу выполняет сама природа. Он бросает в почву зерно и, как добрый земледелец, дает ему естественно выгнать стебель и заколоситься»<sup>124</sup>.

Было бы логичным, следуя Толстому, сближать идею первоначальной естественности и идею Бога. Неопределимый разумом, безличный, пантеистический Бог, естественный закон и порядок связей присутствуют во всех частях *Анны Карениной* и направляют фабулу к фаталистической точке. Этот закон равно действует и на уровне исторических событий, и на уровне индивидуальной психики. Композиционная техника (форма) и духовная проповедь (функция) в романе соединяются, поскольку и композиция, и безыскусный язык, и нравственная тенденция, и приемы психологического связывания элементов отражаются друг в друге.

---

<sup>123</sup> Пруст М. Против Сент-Бёва: Статьи и эссе. М.: ЧеРо, 1999. С. 177.

<sup>124</sup> Троицкий Л.Д. Литература и революция. М.: Политиздат, 1991. С. 292.

В этом смысле не стоит переоценивать известное представление Набокова, будто художественная сила романов Толстого сосредотачивается по ту сторону его учения. Вне его она рассыпается, ведь само учение цементирует большинство приемов, более того, — простота и естественность языка Толстого (и даже «внутренняя речь», как мы выясним далее) мотивированы воспитательной функцией. Даже наиболее экспериментальные техники обнаруживают моральную подоплеку. Стоит хотя бы вспомнить, что и знаменитый «внутренний монолог» Анны в *Гл. XXIX. Ч. 7.* мотивирован критикой роскоши и культуры 1870-х годов, т.е. даже «поток сознания» косвенно транслирует толстовские ценности.

Однако «поток сознания» устроен гораздо сложнее, чем требуется от нравственной проповеди. Его функция амбивалентна: она и нравоучительна, и самодостаточна одновременно. Изображение «потока сознания» приобретает самодостаточный характер как *художественная попытка познать структуру мышления как такового*. В отличие от Тургенева, который признавался, что его поколение «искало всего на свете, кроме чистого мышления»<sup>125</sup>, Толстой, хоть и приобщенный к хозяйственному труду, может быть, более иных писателей, нередко художественно экспериментировал именно над чистой (незаинтересованной) процедурой мышления.

Таким образом, Толстой создал предпосылки к автономному, интроспективному, «научнообразному» подходу к изучению душевных явлений в русской литературе. Неслучайно профессиональные психологи (Л.С. Выготский<sup>126</sup>, Н.Е. Осипов<sup>127</sup> и др.) для обоснования научных выводов обращаются именно к психологическим романам Толстого.

Б.М. Эйхенбаум указывал, что Толстой в ходе дневниковой рефлексии тренировался чистой логике рассуждения, любовался *формой и структурой* больше, чем самим предметом размышления. В дневниках Толстого «были

---

<sup>125</sup> Тургенев И.С. Собр. соч. в 30 т. Т.11. Воспоминания о Белинском. С. 27.

<sup>126</sup> Выготский Л.С. Мышление и речь. С. 321.

<sup>127</sup> Цит. по Сироткина И. Классики и психиатры: психиатрия в российской культуре конца XIX–XX века. М.: Новое литературное обозрение. С. 112.

подготовлены приемы, обдуманы общие основы поэтики»<sup>128</sup>. «Рассудок, — считал Эйхенбаум, — внедряется в область художества [прозу Толстого — Д.Б.] как новое творческое начало»<sup>129</sup>. Толстой, по примеру Франклина, пишет бесконечные планы самосовершенствования, пронумерованные списки, подразделенные на рубрики и подрубрики, но бросает их тут же и тут же составляет заново, — будто для того только, чтобы продолжить чистый процесс рассуждения.

Так называемое «рассудительство» Толстого, надо полагать, проистекало из патологической страсти к чистому размышлению. Она отмечалась в работах И.А. Бунина<sup>130</sup>, Б.М. Эйхенбаума<sup>131</sup>, Л.Я. Гинзбург<sup>132</sup>, Д.С. Мережковского<sup>133</sup> и многих других. Даже на станции Астапово писатель требовал от дочери записывать за ним разрозненные предсмертные мысли: «Ах, как не думать, думать, надо думать!»<sup>134</sup>. Самонаблюдение (интроспекция) сопутствовало Толстому до конца жизни. Оно стало предметом его собственной иронии в известном отрывке из «Детства»:

Ср. «Склонность моя к отвлеченным размышлениям до такой степени неестественно развила во мне сознание, что часто, начиная думать о самой простой вещи, я впадал в безвыходный круг анализа своих мыслей, я не думал уже о вопросе, занимавшем меня, а думал о том, о чем я думал. Спрашивая себя: о чем я думаю? — Я отвечал: я думаю, о чем я думаю. А теперь, о чем я думаю? Я думаю, что я думаю, о чем я думаю, и так далее»<sup>135</sup>.

Но было бы, как нам кажется, неправильно говорить об абсолютной бесцельности такой интроспекции. Интроспекция имела, скорее, квазинаучную ценность. Толстого всегда привлекала сама динамика

---

<sup>128</sup> Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой: исследования. Статьи // Молодой Толстой. С. 99.

<sup>129</sup> Там же. С. 97.

<sup>130</sup> Бунин И.А. Собр. соч. в 13 т. Т.8. Освобождение Толстого. М.: Воскресенье, 2006.

<sup>131</sup> Ср. «В нравственно-философских размышлениях Толстого интересует не столько содержание, сколько сама по себе последовательная строгая форма — он как будто любит законченность, стройность и внешней непререкаемостью, которую приобретает мысль, пропущенная сквозь логический аппарат». Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой: исследования. Статьи. С. 84.

<sup>132</sup> Ср. «Страстному аналитику Толстому необходимо “рассудительство” — верное орудие анализа». Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. С. 339.

<sup>133</sup> Мережковский Д.С. Толстой и Достоевский. М.: Наука, 2000. С. 15-16.

<sup>134</sup> Бунин И.А. Собр. соч. в 13 т. Т.8. Освобождение Толстого. С. 32.

<sup>135</sup> Толстой Л.Н. Собр. соч. в 22 т. Т.1. Отрочество. С. 168.

мышления, связность идей, кривая их движения. Чем больше техника Толстого совершенствовалась, тем более заметной становилась страсть к самой мыслительной процедуре и воссозданию непосредственной (предязыковой) работы сознания. Толстой первым проблематизировал динамическую природу сознания и показал «разнородное единство» внутренней жизни, понял мышление как процесс, притом спонтанный, интуитивный, зигзагообразный. До Толстого мышление, ограниченное статикой правильной речи, не *становилось*, но *стояло*: «...а человек есть все: все возможности, есть текучее вещество»<sup>136</sup>. Потому нет ничего ближе Толстому как определение психологии как *внутренней жизни*, т.е. текучего «сознания, не подлежащего разуму»<sup>137</sup>. В связи с этим метод Толстого должен был отказаться от прежней ориентации на правильную, письменную речь и углубиться в довербальную работу сознания. Предметом психологического описания стали нелинейные переходы от одной мысли к другой, иначе говоря, нелинейная последовательность идей.

Ср. «Ну хорошо, электричество и теплота (1) одно и то же; но возможно ли в уравнении для решения вопроса поставить одну величину вместо другой? Нет. Ну так что же? Связь между всеми силами природы (2) и так чувствуется инстинктом... Особенно приятно, как Павина дочь (3) будет уже красно-пегою коровой, и все стадо, в которое подсыпать этих трех... Отлично! Выйти с женой (4) и гостями встречать стадо... Жена скажет: мы с Костей, как ребенка, выхаживали эту телку. Как это может вас так интересовать? — скажет гость. Все, что его интересует, интересует меня. Но кто она? (5). И он вспоминал то, что произошло в Москве»<sup>138</sup>.

Толстой спускается по уровням сознания: от искусственного к естественному. Мышление идет по нелинейной траектории. Монолог начинается размышлением по поводу термодинамики Тиндаля («Теплота, рассматриваемая как род движения», 1864), которую Левин читает в кабинете.

---

<sup>136</sup> Толстой Л.Н. Собр. соч. в 22 т. Т. 22. Дневники. С. 85.

<sup>137</sup> Цит. по Виноградов В.В. О языке Толстого: (50–60-е годы). М.: Изд-во АН СССР, 1939. С. 190.

<sup>138</sup> Толстой Л.Н. Собр. соч. в 22 т. Т.8. Анна Каренина. Части 1–4. С. 109–110.

Чтение (*уровень 1*) его не занимает, поскольку моментально отклоняется от умозрительных рассуждений к темам, более близким к хозяйственным проектам Левина («связь между всеми силами природы» — *уровень 2*) и неожиданно совершает скачок по направлению к плану о разведении редкого сорта коров (*уровень 3*), чем он и занимался по приезду в имение. Между термодинамикой Тиндаля и коровой Павой нет никакой логической связи, но именно на таких особых отношениях и строится живое мышление. Потому неудивительно, что мысль спускается на *уровень 4*, где Левин представляет себе семейное счастье, жену и наконец понимает, что доподлинно думал о Кити (*уровень 5*) и что остальное — только самообман, защита от нанесенной обиды. Стоит сказать и том, что уровни глубоко связаны. Если выделить одну мысль из цепочки, то и целое всей цепочки разрушится. Толстой изображает *переход* от одной мысли к другой. Мышление начинает выступать динамическим единством, а не статическим набором идей, вводятся «новые отношения между текучим и устойчивым началом душевной жизни»<sup>139</sup>. Это особенно проявляется при описании «внутренней речи».

Наиболее подробно проблемы поэтического стиля Толстого рассматривались в работе В.В. Виноградова «О языке Толстого». В ней предлагается обстоятельное описание приемов Толстого при изображении «внутренней речи». Виноградов предварительно указывает, что «внутренняя речь» имеет «особую форму функционирования», не является простым убавлением голоса («речь минус звук»), но имеет качественно иную структуру, нежели устная речь<sup>140</sup>. Внутренняя речь выступает буферной зоной между мышлением и внешней речью, сферой чистых значений и сферой слов. По Выготскому, речемыслительная активность строится на «неразрывном динамическом единстве переходов из одного плана в другой»: от мысли ко внутренней речи, от внутренней к устной, и обратно до «испарения речи в мысль»<sup>141</sup>. При переходе от мыслительной активности, скажем, в чистых до-

---

<sup>139</sup> Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. С. 271.

<sup>140</sup> Виноградов В.В. О языке Толстого: (50–60-е годы). М.: Изд-во АН СССР, 1939. С. 181.

<sup>141</sup> Выготский Л.С. Мышление и речь. С. 329.

вербальных формах к внутренней речи языковая структура материализуется во внешне-устойчивых речевых выражениях, хотя не обладает пока никаким предметно-логическим содержанием. Она имеет только индивидуально-психологический смысл и тем отличается от внешней речи.

Переходя во внешнюю речь через внутреннюю, мышление движется от личной среды к безличной, от динамики к статике. Оттого и не всегда мысль без ущерба «идет в слова» (по выражению Достоевского). Нейтральное, отвлеченное понятие не может передать другому человеку психологическую насыщенность того или иного мыслительного содержания. Так становятся непонятны для остальных предсмертные реплики героев Толстого. Такими «внутренними» репликами являются, например, предикативное *Так!*, произнесенное Николаем Левиным перед смертью, или слово *разумеется*, которым Вронский подытоживает внутреннюю борьбу перед тем, как выстрелить себе в грудь.

«Внутренняя» (предикативная) реплика не тождественна внешней, как в речи Вронского *разумеется* не тождественно вводному слову: рассудочная основа понятия деформируется. Аналогичный принцип выполняется при передаче предсмертной речи старого князя Болконского («Го-го, бои-бои!»). Произнесенная «фраза» (невнятная совокупность звуков) становится интуитивно понятной только для княжны Марьи: она чувствует, что неясное *го-го, бои-бои* значит *душа болит* и какое психологическое содержание скрыто за речью, деформированной в словах больного<sup>142</sup>.

Тот же принцип обнаруживается в том, что Виноградов называет «семейным жаргоном»<sup>143</sup>. Он разбирает этот феномен на основе особого употребления слова *Мадагаскар* в семье Ростовых, где слово «вещно-опустошенное, освобожденное от своего прямого значения» становится

---

<sup>142</sup> Об этом см. *Леонтьев К.Н.* Анализ, стиль и веяние. О романах гр. Л. Н. Толстого. Критический этюд. // М.: Вопросы литературы. №12. С. 201-247.

<sup>143</sup> Ср. Сближение «семейного жаргона» и внутренней речи»: «К такой эгоцентрической, бессвязной и отрывочной речи, имеющей свой “подтекст” в глубине индивидуального сознания, по Толстому, ближе всего семейный жаргон, в котором коммуникативно-общественные, предметно-логические функции слов ограничены до последней возможности, почти до черты внутренней речи». *Виноградов В.В.* О языке Толстого: (50–60-е годы). М.: Изд-во АН СССР, 1939. С. 194.

«психологическим жестом»<sup>144</sup>, прямым сообщением душевного содержания, понятного только в процессе интуитивной (симпатической) коммуникации между родными людьми.

Таким образом, Толстой не менее, чем Тургенев, ощущал ограниченность слова для выражения душевного состояния, и потому сознательно, аналитически разрушал рассудочные каркасы мышления и двигался к тому душевному центру, который не может найти воплощения в слове. Центральные «внутренние монологи» и речь героев останавливаются перед порогом такого чувства: «Какое счастье! — с отвращением и ужасом сказала она [Анна Каренина — *Д.Б.*], и ужас невольно сообщился ему. — Ради бога, ни слова, ни слова больше»<sup>145</sup>. Позицией, которую занимают герои Толстого по отношению к себе и другим, является установка на ложь, когда слова противоречат внутренним импульсам (потому и появляется характерная тавтология: *она сказала словами*).

«Внутренняя речь» последовательно противопоставляется внешней. «Свободная от власти “фразы”» и «актерского позерства», она не может психологически «соврать»<sup>146</sup>. Такую речь можно, по Толстому, познавать только путем сочувственного проникновения в родственное сознание. Это — понимание по взгляду, «с намека», по начальным буквам, как оно описывается во взаимоотношениях Левина и Кити, Константина и Николая Левиных: «...тон голоса говорил для обоих больше, чем все, что можно сказать словами»<sup>147</sup>. В таком смысле введение внутренней речи, если автор окончательно не отказывается от словесного выражения в пользу жеста или «семейного жаргона», является последней ступенью на пути к психологизации речевой выразительности в обход ее понятийных ограничений, несмотря на моральную обусловленность. В ней начинается интуитивная линия русской психологической литературы. Необходимо будет только сместить функцию толстовских приемов.

---

<sup>144</sup> Виноградов В.В. О языке Толстого: (50–60-е годы). С. 183.

<sup>145</sup> Толстой Л.Н. Собр. соч. в 22 т. Т.8. Анна Каренина. Части 1–4. С. 167.

<sup>146</sup> Виноградов В.В. О языке Толстого: (50–60-е годы). М.: Изд-во АН СССР, 1939. С. 187.

<sup>147</sup> Толстой Л.Н. Собр. соч. в 22 т. Т.8. Анна Каренина. Части 1–4. С. 382.

Указанные нами компоненты психологической прозы Толстого интересны в историко-литературном отношении, потому что, вопреки ожиданиям, они оказали большее влияние на модернистскую традицию, нежели реалистическую. Наоборот, реалистический роман — в прозе читателей Толстого от А.И. Куприна до А.И. Солженицына — продолжает наименее новаторские психологические приемы Толстого. Наиболее же продуктивными становятся техники именно экспериментальные.

Развитие психологической прозы на рубеже XIX–XX вв. может быть рассмотрено со следующих позиций. Психические процессы в изображении Белого и Набокова характеризуются *ускорением*, нарастанием динамики. Чем быстрее мышление, тем быстрее становится и речь. Вяч. Иванов вполне справедливо называл стиль «Петербурга» Белого «гоголевским в аспекте чистого динамизма»<sup>148</sup>. Будучи, по определению Белого, романом психологическим, «Петербург» актуализирует семантику бега — «...и будешь ты, как безумный кружиться по бесконечным проспектам...» — на синтаксическом, фонетическом, ритмическом уровнях. Внешняя речь подвергается деформации в поиске соответствий между ускорением душевных процессов и поэтической формой. То же касается и поэзии первой трети XX в. Стихи М. Цветаевой («От родимых сел, сел...»), В. Маяковского («Наш бог — бег»), О. Мандельштама («Свет, размолотых в луч, скоростей»), Б. Пастернака («Метафоризм, — писал он, — стенография большой личности, скоропись ее духа») были проникнуты поисками новой динамики и разными средствами выражали эту внутреннюю потребность в «акселерации» письма.

Ускорение душевных процессов, противопоставленных интеллектуальной статике, отразилось и на проблематизации изменчивости внутренней жизни в стихотворной практике XX в. Цветаева сравнивала поэзию с «поездом» («Поэт — издалика заводит речь...»), на который «все опаздывают»: интеллектуальное познание, по мнению Цветаевой, способно

---

<sup>148</sup> Иванов В.И. Собр. соч. в 4 т. Т.4. Вдохновение ужаса (о романе Андрея Белого «Петербург»). Брюссель: Foyer Oriental Crétien, 1987. С. 622.

обнаружить только следы реальной душевной жизни. Обращение к морской образности, противопоставленной твердым и неизменным телам, в стихотворении: «Кто создан из камня, кто создан из глины...» тематизируется как противостояние между статическим (интеллектуальным) и динамическим (интуитивным). В качестве претекста Цветаевой, а также синестетического стиля Набокова обязательно нужно указать на импрессионистическую лирику К.Д. Бальмонта. Л.А. Колобаева пишет об этом следующее: «В лирике К. Бальмонта, например, средствами импрессионистического стиля, игры многоцветных “слов-хамелеонов” создается образ плывущей, вибрирующей психологической зыбкости Я лирического героя, когда сознанию открывается множество лиц – в одном»<sup>149</sup>.

Кроме того, модернистская эстетика всегда предпочитала неустойчивость всему стабильному и рациональному. «Развеянные звенья причинности, — вот связь его», — процитируем то же стихотворение Цветаевой. Механическая и неподвижная стабильность причинных отношений, то, что всегда можно предугадать наперед, изживает себя, на место чего ставится либо иррационализм (символизм, футуризм), либо интуитивизм (Мандельштам, Набоков), лишённые всего, что можно было бы назвать логически объяснимым. Вслед за критикой механицизма и позитивистского мировоззрения многое было переосмыслено под знаком «неустойчивости». Так было переосмыслено понятие «внутренней жизни», которое, как и прочее в мировоззрении модернизма, стало характеризоваться большей неопределённостью и нелинейностью.

На принципе нелинейности и неопределённости основываются «иррациональные» внутренние монологи в прозе Толстого, близкие будущей технике «потока сознания». Они, однако, не являются центральными в его романах. Л.Я. Гинзбург справедливо корректирует В.В. Виноградова в его предположении, что «иррациональные» внутренние монологи количественно

---

<sup>149</sup> Колобаева Л.А. «Никакой психологии», или Фантастика психологии? (О перспективах психологизма в русской литературе нашего века) // Вопросы литературы. 1999. № 2. С. 3–20.

перевешивают «рациональные»<sup>150</sup>. Практически всякий отдельно взятый обмен репликами и внутренний монолог в романе «Анна Каренина» сопровождается авторской «генерализацией». Представляется, что Виноградов говорит о численном перевесе иррациональных внутренних монологов именно потому, что они, во-первых, сильно выделяются на фоне рациональных, во-вторых, отличаются необыкновенной психологической яркостью. Посмотрим на следующий пример.

Есть внутренние монологи Толстого, в которых писатель выстраивает внутреннюю иерархию сознания главного героя и спускается по душевным уровням, как по ступенькам. На глубине сознания герой видит то, что не готов признать в себе, на что, по словам Карениной, не может *посмотреть прямо*. Для Анны Карениной (сцена в *Гл. XVIII, Ч.1* после бала) — это мысли о Вронском<sup>151</sup>. Всякая мысль Карениной ведет к нему, читает ли она «английский роман» или «следит за отражением жизни» героев — переживания вчитываются в книгу. Когда Анна начинает стыдить *героя* за «английское счастье», она наталкивается на центральную мысль. Толстой уподобляет внутренний монолог игре в прятки, когда добавляет ремарку (при возникновении образа Вронского в сознании Анны): «Тепло, очень тепло, горячо». За этим следуют резкие перепады температуры, нервы «натягиваются все туже и туже на какие-то завинчивающиеся колышки», Анна, остужая себя прикосновением разрезного ножа, незаметно для себя засыпает.

Переход в сновидение автором не маркируется, происходит неожиданный психологический сдвиг. Если отрывок начинается оптимистической программой («Ну, все кончено, и слава богу», — когда Анна садится в поезд и уезжает от Вронского), то заканчивается он разрушительным «возвращением вытесненного»: Анна погружается в сон, испытывает парадоксальное (характерное для Толстого) смешение страха и радости, слышит, будто «раздирают кого-то», вагон «заполняется черным облаком»,

---

<sup>150</sup> Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. С. 339.

<sup>151</sup> Об этом подробнее Эткин Е.Г. Психопэтика. «Внутренний человек» и внешняя речь. Статьи и исследования. С. 274–280.

мужик «принимается грызть что-то в стене», — «но все это было не страшно, а весело»<sup>152</sup>.

Однако внутренний монолог, представленный в сцене *Гл. XVIII. Ч. I.*, несмотря на психологическую неустойчивость, кажется более или менее устойчивым в языковом отношении, пока сознание не погружается в сон. Эта сцена синтетична по технике: это и рациональный, и иррациональный внутренний монолог, поскольку в нем не наблюдается свойственного для «потока сознания» распада речевых и логических связей. Более того, распад представлений в сцене *Гл. XVIII. Ч. I.* еще требует от Толстого психологической мотивировки: предсонный и предсмертный бред, лихорадка, сумасшествие, скука и невнимательность обыкновенно подстилают реалистическую платформу для «потока сознания», чтобы не навредить принципу жизнеподобия. Но порой «поток сознания» лишается мотивировки, представляя чистый литературный эксперимент над языком и мышлением, который затем будет интересен, например, Джеймсу Джойсу именно как самоценная художественная процедура по определению принципов языковой организации психических процессов самих по себе.

Таковым, на наш взгляд, можно считать следующий внутренний монолог из повести «Дьявол»:

Ср. «Матушки! какую Лиза затеяла перечистку. Фосфориты оправдают. Вот так хозяйка. Хозяюшка! Да, хозяйюшка, — сказал он сам себе, живо представив себе ее в белом капоте, с сияющим от радости лицом, какое у нее почти всегда было, когда он смотрел на нее. — Да, надо переменить сапоги, а то фосфориты оправдают, то есть пахнет навозом, а хозяйюшка-то-с в таком положении. Отчего в таком положении? Да, растет там в ней маленький Иртенев новый, — подумал он. — Да, фосфориты оправдают»<sup>153</sup>.

Некоторые из подобных отрывков подробно изучались в работе А.Р. Лурии «Язык и сознание». Центральной проблемой в ней являлся

---

<sup>152</sup> Толстой Л.Н. Собр. соч. в 22 т. Т.8. Анна Каренина. Часть 1–4. С. 113–115.

<sup>153</sup> Толстой Л.Н. Собр. соч. в 22 т. Т.12. Произведения 1885—1902 гг. С. 229.

принцип связывания представлений во время предсонных состояний сознания. Лурия описывает «нарушение в избирательности всплывающих связей, которые возникает у утомленного человека в просоночном состоянии», иллюстрируя это мозговое нарушение (а именно: «тормозные, или фазовые, состояния коры головного мозга») следующим отрывком из Толстого («Война и мир»): «“Должно быть, снег — это пятно; пятно — une tache”, — думал Ростов. “Вот тебе и не таш...” <...> Наташа, сестра, черные глаза. На...ташка.... Наташку... ташку возьми...». Лурия объясняет языковое устройство таких состояний сознания следующим образом: «При всех этих “тормозных” состояниях коры изменяется вероятность появления связей». «Избирательность (селективность) в работе коры головного мозга, — поясняет он, — исчезает, так как вероятность всплывания различных альтернатив — звуковых, ситуационных, понятийных, — уравнивается»<sup>154</sup>. В случае Толстого представления сочетаются скорее по фонетическому принципу, нежели по предметно-логическому, что будет развиваться в модернистских текстах.

Мы обнаруживаем аналогичный принцип при изображении предсонного состояния в романе Набокова «Дар». Сознание перед сном, освобожденное от практической деятельности, утрачивает контроль над речевым потоком, протекающем на глубине душевной жизни. Слова, как и в случае Толстого, связываются по фонетическому принципу, близкому к паронимической аттракции. Набоков называет этот феномен «адам аллигаторских аллитераций» и «адскими кооперативами слов»: логические и предметные связи между словами уступают место заумно-фонетическим комбинациям, тем самым уравнивая, по Лурии, «альтернативы всплывающих связей». Эта видимая бессвязность, обнаруженная на душевной глубине, — отсюда и метафора ада как чего-то, расположенного внизу и внушающего ужас, — становится обнажением другого, чуждого для интеллекта, порядка мышления.

---

<sup>154</sup> Лурия А.Р. Язык и сознание. М.: Издательство Московского университета, 1979. С. 98–99.

Ср. «Он лег и под шопот дождя начал засыпать. Как всегда, на грани сознания и сна всякий словесный брак, блестя и звеня, вылез наружу: хрустальный хруст той ночи христианской под хризолитовой звездой... — и прислушавшаяся на мгновение мысль, в стремлении прибрать и использовать, от себя стала добавлять: и умер исполин яснополянский, и умер Пушкин молодой... — а так как это было ужасно, то побежала дальше рябь рифмы: и умер врач зубной Шполянский, астраханский, ханский, сломал наш Ганс кий... Ветер переменялся, и пошло на зе: изобразили и бриз из Бразилии, изобразили и ризу грозы... тут был опять кончик, доделанный мыслью, которая опускалась всё ниже в ад аллигаторских аллитераций, в адские кооперативы слов, не “благо”, а “blague”»<sup>155</sup>.

Мы можем, таким образом, выделить некоторые качества внутреннего монолога Толстого, которые будут востребованы в художественной практике русского модернизма. Среди них: нелинейность (1), разрыв логических и грамматических языковых связей (2), увеличение динамики психических процессов (3), связывание представлений по звуковому принципу (4), самодостаточность психологических описаний (5) и интуитивизм (6).

Посмотрим теперь, руководствуясь тем же подходом, который мы использовали при анализе отрывков из «Анны Карениной», и определим, как нелинейность актуализируется в следующем отрывке из «Дара». Федор перечитывает «Путешествие в Арзрум», лежа на диване, пока мать «подшивает его бедные вещи». Сквозная линия из четырех предложений воспроизводит движение самостоятельных мыслей, объединенных воспоминанием о пропавшем отце. Мысли матери и сына переплетаются в единое и сквозное развитие и актуализируются в общее воспоминание. Психологический прием в данном отрывке Набоков называет «подтравной речью»<sup>156</sup>, то есть мышлением, которое протекает в родственных сознаниях как общее для них и не нуждается в вербализации: это — *сообщенное мышление* двух сознаний (по аналогии симпатического понимания между Левиным и Кити в «Анне Карениной»).

---

<sup>155</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 527.

<sup>156</sup> «...часто случалось, что после нескольких минут оживленного молчания Федор вдруг замечал, что всё время оба отлично знали, о чем эта двойная, как бы подтравная речь, вдруг выходящая наружу одним ручьем, обоим понятным словом». Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 272.

Ср. «Накануне ее отъезда они вдвоем поздно засиделись в его комнате, она в кресле, легко и ловко (а ведь прежде вовсе не умела) штопала и подшивала его бедные вещи, а он, на диване, грызя ногти, читал толстую, потрепанную книгу: раньше, в юности, пропускал некоторые страницы, — “Анджело”, “Путешествие в Арзрум”, — но последнее время именно в них находил особенное наслаждение: только что попались слова: «Граница имела для меня что-то таинственное; с детских лет путешествия были моей любимой мечтой», как вдруг его что-то сильно и сладко кольнуло. Еще не понимая, он отложил книгу и слепыми пальцами полез в картонку с набитыми папиросами. В ту же минуту мать, не поднимая головы, сказала: “Что я сейчас вспомнила! Смешные двустишия о бабочках, которые ты с ним вместе сочинял, когда гуляли, — помнишь, — Надет у fraxini под шубой фрак синий”. “Да, — ответил Федор, — некоторые были прямо эпические: То не лист, дар Борея, то сидит arborea”. (Что это было! Самый первый экземпляр отец только что привез из путешествия, найдя его во время переднего пути по Сибири...)»<sup>157</sup>

Попробуем распределить отрывок по уровням сознания, как внутренний монолог Толстого. Федор, наталкиваясь на пушкинскую фразу: «Граница имела для меня что-то таинственное...», ощущает «сладкий укол» неясного сильного чувства. «Еще не понимая, он отложил книгу и слепыми пальцами полез в картонку с набитыми папиросами» (1). «В ту же минуту мать, не поднимая головы, сказала: “Что я сейчас вспомнила! Смешные двустишия о бабочках, которые ты вместе с ним [отцом] сочиняли”» (2). «Да, — ответил Федор, — некоторые были прямо эпические: то не лист, дар Борея, то сидит arborea...» (3). Шуточные стихи продолжает вставная конструкция в скобках, которая не только продлевает предыдущую фразу, но отвечает на инициальный трепет, возникший при чтении Пушкина<sup>158</sup>, наконец выводит воспоминание в речь: «Что это было! Самый первый экземпляр отец *только что привез* [смена модального времени – Д.Б.] из путешествия...» (4). Тенденция к внутреннему зарождению образа, заявленному сначала только как «неясное ощущение», материализуется в ходе сквозного развития

<sup>157</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 278.

<sup>158</sup> Лейтмотивом романа, как известно, является внутреннее сопоставление отцовской и пушкинской фигур: «С голосом Пушкина сливался голос отца». Там же. С. 280.

сообщенных состояний. Предложения, как и в текстах Толстого, располагаются уровнями, стадияльно спускаясь до самых драгоценных воспоминаний. Важно и то, что изъятие привычных логических связей (нелинейность) делает повествование «неудобным» для интеллектуального понимания: оно ускользает от рассудочного схватывания, приобретая музыкальную форму.

Указанная музыкальная форма характеризует общую повествовательную мелодику романа «Дар». Предложение (как смысловая единица) становится незавершенным, всегда не готовым, не отделяется разделительной чертой от следующего и от предыдущего. Эти смысловые единицы разомкнуты и переходят друг в друга. «Неясное чувство» предполагает комментарий со стороны матери, который, в свой черед, является предпосылкой к воспоминанию сына: недоговоренность каждого предложения восполняется следующим. Предложения связываются внутренними интервалами, так что нарратив приобретает мелодическую структуру именно ввиду постоянных нелинейных переходов между мыслями и состояниями сознания.

Помимо указанной повествовательной мелодики, следует кратко осветить и проблему собственно мелодики фонетической. Об этом мы будем говорить в следующих главах, однако необходимо указать на историко-литературное значение просодической организации набоковского текста. Она интересна и ритмическими, и фонетическими решениями. Нужно сказать, что повышенная «гармоничность» набоковского языка и упор на подчеркнутое фонетическое согласие речевых единиц являются указанием на синтетический род литературы, соединяющий в себе и лирическое, и прозаическое начала. Этот синтетический род литературы был особенно развит в русской литературе — по следам экспериментальных текстов Шарля Бодлера («Парижский сплин») — и применялся Тургеневым в «Стихотворениях в прозе» (неоднократно упоминаемых Набоковым в «Даре» и других рассказах) и далее нашел интересное выражение в орнаментальной прозе И.Э. Бабеля

(«Конармия») и других произведениях XX века (например, «Распаде атома» Г. Иванова). Структурным ядром «стихотворения в прозе» является редукция фабульного начала, текст строится на звуковых и образных компонентах, в связи с чем и удельный вес стилистических фигур увеличивается. Это провоцирует в то же время весьма динамичную «игру» между прозой и поэзией, позволяя тексту лавировать между жанрово-родовыми формами.

Многие зарисовки из классических «Записок охотника» напоминают «стихотворения в прозе» и играют на читательских ожиданиях: лишаясь фабулы, они превращаются в лирические интермедии. То же самое касается и бабелевской новеллы, сочетающей и избыточную для прозы красочность языка, и остросюжетные элементы. Аналогичное размывание прозаических качеств в «стихоподобной прозе» (по Ю.Б. Орлицкому) можно обнаружить в «Распаде атома» Г. Иванова. В случае Набокова, назвавшего, например, «Приглашение на казнь» — «поэмой в прозе»<sup>159</sup>, — жанрово-родовая игра между прозаической и стиховой системами была выставлена напоказ: «Дар» то и дело развивается в стихотворный пассаж, переходя на отчетливый метр, или переводит повествовательную речь в строфическую форму. Но далеко не всегда — среди индивидуальных литературных систем — эта установка на жанрово-родовой синтез получает психологическую мотивировку и служит характеристикой внутренней жизни героя.

Во всех частях романа «Дар» — за вычетом нескольких сцен (напр., смерти А.Я. Чернышевского) и др. — повествование помещается в сознание Федора Годунова-Чердынцева. В этом заключается одна из центральных черт новой психологической прозы, — радикальная *интериоризация повествования*<sup>160</sup>. Философский принцип Беркли — *esse est percipi* — в произведениях Набокова (как и многих других модернистов) выдерживается последовательно. Объективный мир, вернее, то, что мы постулируем объективным, понимается Набоковым как нечто, что существует только в

---

<sup>159</sup> Цит. по Долинин А.А. Истинная жизнь писателя Сирина. СПб.: Академический проект, С. 107.

<sup>160</sup> Мир «Петербурга» Андрея Белого, например, неоднократно провозглашается только «мозговой игрой». Об интериоризации повествования в романе «Петербург» писалось в *Сконечная О.* Русский параноидальный роман: Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

связи с восприятием персонажа. Всякий объект существует, поскольку существует в восприятии: *быть*, по Беркли, *значит быть воспринятым*. А.В. Леденев справедливо замечает: «В набоковском романе нет вещей или персонажей “самих по себе”: “оригинальной честности” традиционного реализма, зачастую игнорирующего субъективность восприятия, но настаивающего на подлинности воспроизводимой жизни, Набоков противопоставляет иное понимание подлинности — подлинности конкретного видения»<sup>161</sup>. Афоризм Набокова о том, что «в земном доме, вместо окна — зеркало; дверь до поры до времени затворена; но воздух входит сквозь щели»<sup>162</sup> — говорит об этом, но вносит некоторые коррективы в философию Беркли.

Набоков развивает вполне традиционное со времен романтизма понимание, что мир, ограниченный познавательными способностями и скореллированный с индивидуальным сознанием, не есть единственный мир, доступный созерцанию, и что есть нечто, что располагается за границами рассудка и существует «само по себе». Этому посвящено множество философических пассажей в романе «Приглашение на казнь», в котором воспроизводится платоническое противопоставление двух миров: оригинала (мира идей) и копий (мира чувственных представлений). «Он есть, мой сонный мир, — убеждает Цинциннат, — его не может не быть, ибо должен же существовать образец, если существует корявая копия»<sup>163</sup>. Второй из миров понимается как тюрьма, первый — как свобода. Мы не будем останавливаться на этом моменте, поскольку он уже был достаточно освещен в литературоведении.

Мы бы хотели остановиться на следующем. Набоковский мир, если помещается в сознание персонажа, должен беспрестанно пропускаться сквозь это сознание и иметь, следовательно, психологическую природу, согласную с характеристиками этого сознания. Такой художественный мир в

---

<sup>161</sup> Леденев А.В. Поэтика и стилистика В.В. Набокова в контексте художественных исканий конца XIX – первой половины XX века: диссертация ... доктора филологических наук: 10.01.01. Москва, 2005. С. 88.

<sup>162</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 484.

<sup>163</sup> Там же. С. 101.

литературоведении принято называть *лирическим*. Характерная для Набокова техника уравнивания воображения и восприятия получает следующее объяснение: *весь предметный и событийный ряд в произведении имеет психологическую природу*<sup>164</sup>. Таким образом, мы получаем психологическое истолкование жанровой специфики набоковского текста: лиричность, музыкальность, образная конкретность, длительность синтаксиса и фразы суть проявления психологической функции в романах Набокова. «Плоть поэзии и призрак прозрачной прозы» являются тем же самым синтетическим решением, что и путешествия «от факта к фантазии» («Приглашение на казнь») и зависания между «внутренним и внешним» (*Nitra* и *Indra* в «*Pale Fire*»). Этот «открытый» жанрово-родовой дуализм образует специфическую динамику набоковской прозы, которая будет изучена подробнее в третьей главе настоящей работы.

## 2.1. Набоков и Достоевский: о структуре параноидальной прозы

Теперь следует коротко остановиться на генезисе той повествовательной манеры, которая характеризует большинство поздних романов Набокова. Она определенным образом организует текст как психологический, как мы говорили, и потому выводит психологическое на первый план: всё внешнее и внутреннее в произведении определяется сознанием персонажа. Не только сновидения и фантазии производятся персонажем, но и внешние, казалось бы, предметы оборачиваются «улыбчивым миражом, принятым за ландшафт»<sup>165</sup>, поскольку, именно мышление, по Набокову, «мастерит подобия»<sup>166</sup> вещей. Этот аспект в основном имеет гносеологическое значение, хотя и приобретает в некоторых текстах Набокова отчетливое психиатрическое измерение.

---

<sup>164</sup> Мы даем отчет и следующему: психологическое понимание текста глубоко фикционально. Набоков, создавая вымышленный мир, всегда готов «обнажить» его, указав на его фикциональность, что мир (со всеми его составными частями) есть только продукт письма.

<sup>165</sup> *Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.5. Другие берега. С. 145.

<sup>166</sup> *Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.3. Соглядатай. С. 54.

Зарождение психиатрической ветви русской психологической литературы совершается в прозе Достоевского. Она перевела прежний романтический мотив безумия на язык психологической прозы. Прежние произведения русской литературы, в которых присутствовал этот мотив, не были построены на психологических связях: безумие выступало либо мотивировкой языковых новаций (проза Гоголя), либо мистического прозрения (проза Пушкина), либо как оппозиция рационализму и светской жизни (лирика Пушкина, Лермонтова, Тютчева и др.). Интерес Достоевского к произведениям Пушкина и Гоголя, как известно, был настолько силен, что иногда доходил до стилизации (о чем, в частности, не забывал упоминать Набоков<sup>167</sup>). Именно Достоевский, вслед за романтиками, интерпретировал безумие как некоторое эзотерическое познание, расположенное где-то между провалом в клиническое сумасшествие и откровением «миров иных». Так он интерпретировал «Пиковую даму»: «В конце повести, — размышляет Достоевский в письме — вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германа или действительно он из тех, которые соприкоснулись с другим миром»<sup>168</sup>. Персонажами такого типа в романах Достоевского выступают: Свидригайлов с его апологией потустороннего видения, Ставрогин, страдающий от ночных галлюцинаций и многие другие.

Значимость загробного прозрения в прозе Набокова, кажется, не следует обговаривать особо. Набокова и Достоевского роднят многие темы, установки, литературные техники. Например, темы растления невинного ребенка, смертной казни, психического раздвоения, борьбы против утилитаризма — значимы для обоих писателей, как и введение детективного повествования и ненадежных рассказчиков в художественный текст. К общим признакам, без сомнения, нужно добавить и пристрастие к душевным патологиям, которое

---

<sup>167</sup> Ср. «“Двойник” Достоевского — лучшая его вещь, хотя это и очевидное, и бессовестное подражание гоголевскому “Носу”». *Набоков В.В.* Интервью, данное Альфреду Аппелю // Вопросы литературы. 1988. №10. С. 179.

<sup>168</sup> Цит. по *Достоевский Ф.М.* Собр. соч. в 15 т. Т.10. Л.: Наука. С. 421.

Набоков порицает в лекциях по Достоевскому<sup>169</sup> и иронически признает за самим собой<sup>170</sup>. Возможно, сама набоковская «потусторонность» не лишена родственных связей с наследием Достоевского.

Мы не ставим, однако, перед собой задачи объяснить сложности литературных отношений между Набоковым и Достоевским: о них написано немало исследований, хотя только немногие из них были посвящены соответствиям именно формальных структур<sup>171</sup>. Мы хотели бы остановиться на одной из них, составляющей своеобразие повествовательной манеры Достоевского и, как следствие, Набокова, — организации «аутистического» нарратива как условия имплицитной интериоризации художественного мира в сознание персонажа. При этом условии только и возможно нарративное совмещение внешнего и внутреннего, реального и фантастического миров, — разоблачение миметического искусства на психологических основаниях. Собственно, понятие «фантастического реализма» в терминологии Достоевского подразумевает именно введение в художественный текст фантастической образности на тех или иных психологических основаниях. Более того, такое повествование, обыкновенно мотивированное сумасшествием, потенциально предполагает возможность некоего «духовидческого» познания.

Фантастическое в романах Достоевского в основном проявляется на психологической основе, поскольку внешний мир определяется

---

<sup>169</sup> Ср. «Я порылся в медицинских справочниках, — пишет Набоков, — и составил список психических заболеваний, которыми страдают герои Достоевского». *Набоков В.В.* Лекции по русской литературе. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 178.

<sup>170</sup> Ср.: «Гораздо ближе мне другой мой предок, Николай Илларионович Козлов (1814–1889), патолог, автор таких работ, как “О развитии идеи болезни” или “Сужение яремной дыры у людей умопомешанных и самоубийц”, — в каком-то смысле служащих забавным прототипом и литературных и лепидоптерологических моих работ». *Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.5. Другие берега. С. 172.

<sup>171</sup> Сопоставление Достоевского и Набокова в литературном отношении является такой же одиозной темой, как «Набоков и Фрейд». Об отношении Набокова к Достоевскому писалось неоднократно. Упомянем следующие работы: *Долинин А.А.* Достоевский и «достоевщина» // Истинная жизнь писателя Сирина; *Сараскина Л.И.* Набоков, который бранится... // В.В.Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. СПб.: Изд-во РХГИ, 1997; *Меерсон О.* Набоков – апологет: защита Лужина или защита Достоевского? // Достоевский и XX век: в 2-х т. М.: ИМЛИ РАН, 2007. Т. 1. С. 358-382. Другие источники перечислены в работе *Швагрукова Е.В.* В.В. Набоков и Ф.М. Достоевский: история противостояния и ее рецепции в набоковедении // Филологические науки: Вопросы теории и практики. 2012. №1. С. 144-148.

индивидуальным сознанием персонажа. Художественный мир приобретает особый статус: становится зыбким, неустойчивым, уподобляется сну, иногда даже психотической реальности. Недаром большинство персонажей Достоевского утрачивают «чувство реального». С этого начинается «Двойник»<sup>172</sup>. В «Хозяйке» Ордынов сомневается в реальности происходящего на протяжении всего текста<sup>173</sup>. В романе «Преступление и наказание» Раскольников пытается «тестировать» реальность несколько раз в тех или иных психологических ситуациях: «Сон это продолжается или нет?», — спрашивает герой, когда видит на пороге «совсем незнакомого человека» с «почти белой бородой» (то есть Свидригайлова). Во всех случаях статус «реального» ставится под вопрос<sup>174</sup>, для чего Достоевскому и понадобилась особая повествовательная организация текста. Такое повествование можно условно обозначить как *аутистическое* (или *ирреалистическое*) в следующем особом нарративно-психологическом смысле.

Под словосочетанием «аутистическое повествование» мы понимаем определенную форму самозамкнутого повествования, при котором весь художественный мир помещается во внутреннюю сферу персонажа, не только потому, что образы пропускаются через его сознание, но и потому, что «внешние» явления могут быть *порождены* бессознательными фантазиями самого субъекта. Вяч. Иванов в «Романе-трагедии Ф.М. Достоевского» выдвигал предположение, что «весь окружающий Раскольникова мир кажется творением его фантазии»: «Он [Раскольников — Д.Б.] сам творит свой мир, он чародей самозамкнутости и может по своему приказу вызывать заколдованный мнимый мир; но он и пленник своего собственного призрака...»<sup>175</sup>. Продолжение этой мысли обнаруживаем в следующей мысли Л.В. Пумпянского: «...не в том дело, что он “главный герой”, а они

---

<sup>172</sup> Ср. «Минуты с две, впрочем, лежал он [Голядкин — Д.Б.] неподвижно на своей постели, как человек не вполне уверенный, проснулся ли он или все еще спит, наяву ли и в действительности ли всё, что около него совершается, или — продолжение его беспорядочных сонных грез». *Достоевский Ф.М.* Собр. соч. в 15 т. Т.1. Двойник. С. 147.

<sup>173</sup> Ср. «По временам приходил он в себя и догадывался, что сон его был не сон, а какое-то мучительное, болезненное забытьё». *Достоевский Ф.М.* Собр. соч. в 15 т. Т.1. Хозяйка. С. 350.

<sup>174</sup> *Достоевский Ф.М.* Собр. соч. в 15 т. Т.5. Преступление и наказание. С. 262.

<sup>175</sup> *Иванов В.И.* Собр. соч. в 4 т. Т.4. Роман-трагедия Ф.М. Достоевского. С. 534.

«второстепенные»: тут разница племенная, разница духовной крови, глубокая разница между эстетическим инициатором и зависимыми фантастическими образами»<sup>176</sup>. Далее Пумпянский называет эту реальность «галлюцинаторной»<sup>177</sup>.

Понятие «аутистического мышления» было введено Блейлером в одноименной работе «Аутистическое мышление» и использовалось не только для клинической диагностики, но и для теоретической характеристики особого рода мышления. Л.С. Выготский, при критике некоторых положений психологии Пиаже, переосмыслил понятие «аутистического» именно ввиду его неверного истолкования: «Совсем недавно он [Блейлер — Д.Б.] указал на то, что самый термин аутистическое мышление дал повод для очень многих недоразумений. В это понятие стали вкладывать содержание, сближающее аутистическое мышление с шизофреническим аутизмом, его стали отождествлять с эгоистическим мышлением и т.д. Поэтому Блейлер предложил сейчас называть аутистическое мышление ирреалистическим, противопоставляя его реалистическому, рациональному мышлению»<sup>178</sup>.

Понятие «аутистического» в таком ключе может быть истолковано по-разному. Во-первых, это ирреалистическое и соответствующее норме аутистическое мышление, свойственное ребенку на стадии, когда отсутствует необходимый для практики понятийно-логический аппарат и возникает потребность в игровой фантазии как основанию будущей целесообразной деятельности: «Его [ребенка — Д.Б.] аутистическое мышление теснейшим, неразрывнейшим образом связано с действительностью и оперирует почти исключительно тем, что окружает ребенка и с чем он сталкивается»<sup>179</sup>. Эта форма аутистического отличается большим равновесием, проявляясь в работе детской фантазии, она не является и болезнью, поскольку не отрывается от внешнего мира, она работает на его основе и только для его познания.

---

<sup>176</sup> Похожее явление Вл. Ходасевич отмечал в романе «Отчаяние»: «Вся задача автора — представить психологию лишь одного, главного персонажа, играющего остальными, как марионетками». *Классик без ретуши*. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии. С. 119.

<sup>177</sup> Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. С. 513.

<sup>178</sup> Выготский Л.С. Мышление и речь. С. 28.

<sup>179</sup> Там же. С. 33.

Фантазия в данном случае направлена на мир. Ирреалистическое мышление такого порядка характерно, например, для первой главы «Дара» и ряда глав из «Других берегов» Набокова.

Во-вторых, — это может быть собственно аутистическое мышление в психиатрическом смысле, которое сопутствует расщеплению сознания и его замыканию на фантазии, где внешний мир помрачается фантазией больного. В результате субъект утрачивает доступ к внешнему миру: «Другая форма аутистического мышления, — констатирует Выготский, — находящая свое проявление в сновидении, может создавать абсолютную бессмыслицу в своей оторванности от действительности. Но сновидение и болезнь — на то сновидение и болезнь, чтобы исказить действительность»<sup>180</sup>. Во многих случаях модернистской прозы мы имеем дело именно со вторым.

Блейлер, будучи психиатром, применял термин «аутизм» в качестве критерия при диагностике шизофрении (одной из так называемых «четырех а»): аутизм означает «расстройство, характеризующееся отрывом личности пациента от окружающей действительности с возникновением особого внутреннего мира, доминирующего в психической деятельности пациента»<sup>181</sup>. Это отрешение переносит человека в область отвлеченных фантазий. Этот фантастический мир обыкновенно составляет в «фабулу бреда», то есть определенный нарратив на основе той или иной сверхценной идеи. Аутистические фантазии, в которых пребывает больной, структурируются в соответствии с бредовой системой и потому имеют параноидальный характер. Отсюда, по О. Сконечной, феномен «параноидального структурирования, или схватывания реальности, в котором все вещи опознаются в их отношении к “я”», когда происходит «превращение случайного, неизвестного в “странно” и “страшно” знакомое, движущегося и неопределенного в своем намерении в застывшее и уличенное во враждебности»<sup>182</sup>. Так образная система в литературном тексте может организовываться бредовой фантазией.

---

<sup>180</sup> *Выготский Л.С.* Мышление и речь. С. 33.

<sup>181</sup> *Тиганов А.С.* Руководство по психиатрии. В 2 т. Т.1. М.: Медицина, 1999. С. 418.

<sup>182</sup> *Сконечная О.* Русский параноидальный роман: Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков. С. 78.

Отыскать примеры в произведениях Набокова было бы нетрудно. К таким персонажам относятся: Вайншток, «склонный к навязчивым идеям» и одержимый «бредом преследования» (он вводит тему «потусторонности» в повести «Соглядатай»)<sup>183</sup>, А.Я. Чернышевский, страдающий после самоубийства сына и интерпретирующий Федора как самоубийцу<sup>184</sup> и т.п. Наиболее очевидный пример — роман «Защита Лужина», где универсальная метафора: «мир — это шахматная игра» принимает очертания строгой бредовой системы и где все явления действительности пропускаются сквозь бредовую интерпретацию: «Аллея была вся пятнистая от солнца, и эти пятна принимали, если прищуриться, вид *ровных, светлых и темных, квадратов*. Под скамейкой тень распласталась *резкой решеткой*. Каменные столбы с урнами, стоявшие на четырех углах садовой площадки, *угрожали друг другу по диагонали*»<sup>185</sup>. Из мира прямых значений (денотативных) сознание переходит в переносные (коннотативные). Система унифицированных значений смещается на бредовые: аморфные пятна в тенистой аллее оформляются в шахматные фигуры («светлые и темные квадраты»), заимствованные из бредовой системы. Предметно-образный мир замещается фантастическим: Лужин видит мир *буквально* так. Мир переживает трансформацию, будучи произведением фантазии, творится субъектом. В итоге сознание совершенно отчуждается от внешней действительности и замыкается на самом себе<sup>186</sup>. Отсюда и метафора Телле, определившего аутизм как «инкапсуляцию психики»<sup>187</sup>.

Феномен аутистического мышления характерен для многих романов Достоевского и Набокова. В романе «Приглашение на казнь» обнаруживается удачная формула для характеристики аутистического мышления: «Я собою обло ограничен и затмен»<sup>188</sup>, которая значит следующее: фантазия, образуя замкнутый круг и закрывая доступ ко внешней реальности, затмевает эту

<sup>183</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.2. Защита Лужина. С. 337.

<sup>184</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.3. Соглядатай. С. 56.

<sup>185</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 275.

<sup>186</sup> См. Букс Н. Набоков и психиатрия. Случай Лужина // Семиотика безумия. С. 172-189.

<sup>187</sup> Телле Р. Психиатрия с элементами психотерапии. Мн.: Выш. Шк., 1999. С. 238.

<sup>188</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Приглашение на казнь. С. 98.

реальность. Реальностью становится сама фантазия. Изучим теперь, при каких «технических» условиях возможен такой аутистический нарратив и какую роль в его будущей организации сыграл Ф.М. Достоевский.

В основе параноидального принципа организации текста лежит семиотический сдвиг. Система значений смещается в романах Достоевского. Например, в *Гл. II. Ч. II.* романа «Преступление и наказание» после визита в контору, Раскольников погружается в болезненный сон. Перед самым забытием герой слышит, как на лестнице зверски избивают хозяйку, раздаются крики Ильи Петровича из конторы и других жителей. Открывается дверь, и в комнату входит кухарка Настасья. «Это в тебе кровь кричит», — говорит она, ставя щи на стол. В общей (нормативной) системе фраза «в тебе кровь кричит» означает повышение артериального давления, т.е. указание на заболевание Раскольникова; однако герой, подверженный слуховым галлюцинациям, смещает систему значений в сторону семантики насилия и понимает слова как прямой намек на «убийство» и «пролитую кровь»<sup>189</sup>.

События бреда преподносятся как действительные события. На том же самом параноидальном семантическом смещении устроен «Мелкий бес» Ф.К. Сологуба, в котором аналогичные ситуации обнаруживаются на протяжении всего повествования. Если в «Преступлении и наказании» параноидальные смещения, скорее, являются исключениями, то в романе Сологуба они становятся правилом. Так, например, Передонов, считая, что карты смеются над ним, выкалывает им глаза. Слово «крепость», произнесенное квартальным, он трактует, как «заключение в крепость». Во всех вокруг он подозревает нечто злое. Наконец, предметность не только *искажается* сознанием Передонова, но и *конструируется*. Отсюда «недотыкомка» и прочие галлюцинаторные создания в «Мелком бесе»: «Вся горница была как овеществленный бред»<sup>190</sup>.

---

<sup>189</sup> Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 15 т. Т.5. Преступление и наказание. С. 112.

<sup>190</sup> Сологуб Ф.К. Собр. соч. в 6 т. Т.2. Мелкий бес. М.: НПК «Интелвак». С. 231.

Для психологического романа в целом, как известно, характерно выстраивание предметного мира в отношении к главному герою: мебель в комнате Обломова, паутина, пыль, ковры, остатки пищи определенным образом характеризуют персонажа. Предметность имеет психологическую функцию, иногда представляя собой «душевное зеркало» (по Эйхенбауму), выстраивая «аллегорическую связь природы с нашим сердцем и умом», как пишет об этом К.Н. Леонтьев<sup>191</sup>. Возьмем известный пример из «Анны Карениной». Левин, прошедший ночь в поле, наблюдает на рассветном небе «точно перламутровую раковину из белых барашков-облачков», которые исчезли через несколько мгновений: «Он взглянул на небо, надеясь найти там ту раковину, которою он любовался и которая олицетворяла для него весь ход мыслей и чувств нынешней ночи. На небе не было более ничего похожего на раковину. Там, в недостижимой высоте, совершилась уже таинственная перемена»<sup>192</sup>. И эта «таинственная перемена» совершилась и в нем самом. Внешний и внутренний миры образуют зеркальные параллели.

Связывание внешнего и внутреннего характерно для психологической прозы в целом. В параноидальных структурах эта связь устраивается иным образом. В первую очередь параноидальная структура и свойственное для нее аутистическое повествование заставляют сомневаться в предметности окружающего мира. Если Раскольников слышит, как на лестнице избивают хозяйку, можем ли мы утверждать, что это действительное избивание совершается на действительной лестнице? Можем ли мы быть уверены, что письма, которые судорожно составляет Голядкин, на самом деле существовали, не представляя из себя простую *фикцию*? Но это — фикция психологической природы. Это не только искажение внешнего, но и экстраполяция (экстериоризация) внутреннего, — как выразился Набоков, — «an outward extension or expansion of insanity»<sup>193</sup>.

---

<sup>191</sup> Леонтьев К.Н. Анализ, стиль и веяние. О романах гр. Л. Н. Толстого. Критический этюд. // М.: Вопросы литературы. №12. 1988. С. 201–247.

<sup>192</sup> Толстой Л.Н. Собр. соч. в 22 т. Т.8. Анна Каренина. Часть 1–4. С. 306.

<sup>193</sup> Nabokov V. Pale Fire. London: Penguin books, 2000. P. 134.

Если прежде психологический роман характеризовался «надстройкой» коннотативного (психологического) значения на предмете без ущерба его предметности (психологическая функция гардероба, например), то в случае параноидальной структуры коннотация пожирает предметность: «В воздухе, куда ни посмотришь, бродили извилистые, прозрачные шахматные образы»<sup>194</sup>. Предметная сторона вещей заслоняется психической (бредовой). Для правильной семиотической организации такой структуры, однако, требовалось выстроить художественный мир таким образом, чтобы главный герой, во-первых, выступил как бы структурной осью всего повествования, а предметность вычерчивала радиусы из центральной точки, т.е. исходила из самого героя, во-вторых, сделать это семиотическое (психологическое) искажение незаметным средствами новой нарративной организации текста. Родоначальником аутистического повествовательного принципа следует считать Ф.М. Достоевского.

Как уже было сказано, Достоевский двигался по пути психологизации фантастического. Его заслуга заключалась в том, что художественные находки гоголевской прозы он приспособил к системе психологической прозы. Как известно, Гоголь открыто снимал всякие психологические и прочие мотивировки со всего фантастического — «Что ни говори, такие вещи бывают на свете...» — и тем самым обнажал реальную фантастику, реальный абсурд (потому и был интересен «Обществу реального искусства» 1930-ых годов). Вклад Достоевского заключался в том, что писатель, не лишая фантастическое его глубинного содержания, дал ему психологическое обоснование: в творчестве Достоевского фантастическое входит в действительность на правах психиатрического феномена. И в дальнейшем русская литература будет следовать за Достоевским по пути психологизации гротесковых форм.

Нивелирование различий между сновидением и реальностью является общей чертой модернистских произведений. В них «реальность» утрачивает свой статус, застревая в переходном пункте между «бдением и сном».

---

<sup>194</sup> *Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.2. Защита Лужина. С. 390.

Вследствие этого предметный мир произведения преподносится только как «внутреннее пространство» сознания. Для интериоризации повествования Достоевский придерживался особой нарративной стратегии. Она состояла в имплицитном смещении третьеличного повествования во внутреннюю сферу героя посредством раздвоения нарративных инстанций. Повествование, формально сохраняя свою объективность, совершало переориентацию в сознание героя, не меняя при этом субъекта речи («голос»). Голос по-прежнему принадлежал автору (третье лицо), но явления, обступившие героя, — принадлежали герою.

В.Г. Белинский сделал важное наблюдение по этому поводу: «Автор рассказывает приключения своего героя от себя, но совершенно его языком и понятиями»<sup>195</sup>. Эту идею развил В.В. Виноградов в статье «К морфологии натурального стиля»: «Сила комического впечатления, создаваемого таким лексическим подбором [которому В.В. Виноградов дает наименование «канцелярского» диалекта — *Д.Б.*], заключается в нарушении соответствия между объективной точкой зрения на действие и передающей его формулой, которая как бы извлекается из языка самого действующего лица»<sup>196</sup>.

Уподобленная самому герою, речь не направлена только на его атрибуцию к социальному типу (чиновнику гоголевского типа) и не исчерпывается задачами характерологического порядка. Сумбурная «звукоречь» и утомительная амплификация Голядкина служат характеристике мыслительного процесса в таких психологических категориях, как нервность, торопливость, вязкость мышления, маниакальность. Речь Голядкина действует наподобие атональной музыки и создает условия для проживания психопатологического опыта (этим, в частности, объясняется известная критическая реплика в адрес Достоевского: «Двойник» есть «сумасшествие ради сумасшествия»<sup>197</sup>). Достоевский не ограничивается художественным объяснением того, почему сознание может «раздваиваться» (в результате

---

<sup>195</sup> Цит. по Виноградов В.В. Поэтика русской литературы: избранные работы. М. Наука, 1976. С. 126.

<sup>196</sup> Там же. С. 113.

<sup>197</sup> Там же. С. 137.

диссоциации — он это делает), но пытается воспроизвести самую музыку сумасшествия, распада психических структур. Она может казаться и комической и трагической одновременно.

«Двойник» может считаться комическим, когда автор сохраняет дистанцию от персонажа, но и зловещим, если автор приближается к нему на недопустимое расстояние, и в особенности тогда, когда в авторской речи начинают проглядывать черты самого Голядкина.

Повествовательный сказ «Двойника» (фразеологическим аппаратом и ритмом принадлежащий другому лицу — «чужой речи», нетождественной авторской) не позволяет рассказчику полностью слиться с героем только благодаря тому, что повествование разворачивается от третьего лица. Только на этом и держится повествование. Именно дистанция повествователя (третьеличный модус) удостоверяет «реальность» событийного ряда, пока не обнаружится, что «реальность» до сих пор определялась сознанием персонажа и существовала прямая корреляция между ней и героем. Когда корреляция будет обнаружена, выяснится, — хоть мы формально и находимся *вовне* (на позиции третьеличного автора), — что реальность художественного произведения расположена только *внутри* персонажа. Повествовательно мы оказываемся в двух точках одновременно.

Достоевский погружает повествование *внутри* героя, но учреждает авторскую (повествовательную) позицию *вне* его. Носителем речи все еще остается автор, но Достоевский создает эффект (и в этом состоит его новаторство), будто не только лексический и синтаксический материал (речь), но и предметный мир исходит из героя.

Фантастический мир творится сознанием героя. Герой становится модальным субъектом вымысла наряду с автором. В тексте возникают две повествовательные инстанции: первичного и вторичного автора, состоящие между собой в отношениях включения. Однако «авторство» героя остается тщательно затушеванным.

Поясним эту ситуацию примером из живописи. Обратимся к картине на любимый сюжет французских сюрреалистов «Искушение Св. Антония» Йоса ван Красбека и зададимся вопросом: «Кто является автором образов на картине?». Ответ будет следующий: герой и автор одновременно. Текст бифокален. Мы смотрим не только на внешний текст, созданный первичным автором (по Бахтину), но и на внутренний, созданный персонажем (вторичным автором). Именно воспринятый со стороны герой-инициатор (Св. Антоний) и порождает весь образный мир, который вне его не существует. Художественный универсум этого произведения есть продукт фантазии героя. Персонаж занимает позицию и изображаемого, и изображающего одновременно. Мы располагаемся и вне, и внутри. Св. Антоний на этой картине выполняет ту же нарративную функцию, что и Голядкин в «Двойнике» или Ордынцов в «Хозяйке», Передонов в «Мелком бесе», Лужин в «Защите Лужина», Федор в «Даре» и Цинциннат в «Приглашении на казнь», Дудкин, сын и отец Аблеуховы в романе «Петербург» и т.п.

Нарративно-психологические приемы Достоевского определили структурные особенности некоторых произведений Набокова. Раздвоение повествования на третье и первое лицо в текстах Набокова подвергается вторичной концептуализации, т.е. не только «наследуется», но и творчески развивается<sup>198</sup>. «Раздвоенное» повествование иногда выполняет не только психологическую функцию, но и включается в состав изощренной игры и входит в мета-литературную рефлексию на тему «смерти автора» («Сердцу хочется автора, автора! / Но автора в зале нет господ»). Но даже и на психологическом уровне Набоков развивает, доводя до максимума, повествовательную технику Достоевского.

Проиллюстрируем это на примере из романа «Дар», когда Федор посещает чету Чернышевских. В процессе разговора герой время от времени перемещается в чужую психологическую точку зрения: «Он старался, как

---

<sup>198</sup> Смена повествовательных дейксисов была подробно изучена в статьях *Левин Ю.И.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика // О повествовательной структуре романа «Дар» М.: «Языки русской культуры», 1998 и *Дымарский М.Я.* Deus ex texto, или Вторичная дискурсивность набоковской модели нарратива // В.В. Набоков: Pro et contra. Т.2. СПб.: РХГИ, 2001. С. 236–260.

езде и всегда, вообразить внутреннее прозрачное движение другого человека, осторожно садясь в собеседника, как в кресло, так чтобы локти того служили ему подлокотниками, и душа бы влегла в чужую душу, — и тогда вдруг менялось освещение мира, и он на минуту действительно был Александр Яковлевич или Любовь Марковна, или Васильев»<sup>199</sup>.

Психологическая оптика в таком случае раздваивается, как в романах Достоевского. Нарратив, например, как в случае разговора в гостиной Чернышевских, может погрузиться в сознание Федора Годунова-Чердынцева (из третьего лица в первое), в свой черед перемещенного в сознание Александра Яковлевича: точка зрения станет бифокальной и будет располагаться на нескольких уровнях по принципу матрешки. Так, речь формально принадлежит Федору (как первичному автору), но когда он описывает призрака Яши Чернышевского, образный ряд внешне принадлежит уже Александру Яковлевичу, который выступает как бы вторичным автором и «эстетическим инициатором». Мы обнаруживаем себя одновременно в двух сознаниях: и вне (точка зрения Федора), и внутри (точка зрения Александра Яковлевича). Изображение призрака в таком случае — только галлюцинация вторичного автора (Александра Яковлевича).

Иными словами, фантазия «третьего лица» (Александра Яковлевича) была иллюзией, — есть только автор (Федор). При этом мы должны учесть, что и сам Федор пишет про себя (как героя) в третьем лице, являясь автором в первом, и что, даже когда он пишет в третьем лице, автором автора является Набоков и так далее до «*mise en abyme*». В случае Набокова техника может усложняться до бесконечности (см. «*Pale Fire*»). Техника нарративного раздвоения (бифокализации), таким образом, хотя и отличается предельной усложненностью от прецедентного текста (прозы Ф.М. Достоевского), тем не менее сохраняет его изначальные черты.

То же самое касается и организации аутистического повествования, в котором фантазия перекрывает реальность, становится реальностью. Она

---

<sup>199</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 4 т. Т.4. Дар. С. 222.

воплотима только в результате интериоризации повествования во внутреннем пространстве героя. Для приема «овнешвления» внутреннего и «овнутрения» внешнего в творчестве Достоевского было введено понятие *драматизации бреда*, понятого «как развертывание явлений галлюцинаций и бреда вовне, как реального события, но окрашенного в тона, выдающие его [психологическое] происхождение»<sup>200</sup>. Многие предметные явления в прозе Набокова имеют иллюзорный характер (отсюда и мотивировка фамилии *Лужин* по созвучию с английским *illusion*<sup>201</sup>).

Набоков постоянно ловит читателя на «обманах зрения» (*trop d'oeil*), запутывает его между фантазией и реальностью: сновидение Федора об отце в четвертой главе «Дара» преподносится как реальное событие в третьем лице. Немаркированный переход повествования в сновидение (без характерных зачинов: «он заснул и увидел...») унаследовано, по всей видимости, от Достоевского и рифмуется со сном Раскольникова, ведомого в дом старухи. Сновидение Достоевского также вводится в третьеличном модусе, оснащается чувственными подробностями (запахами, предметными деталями) и не отличается от внешней реальности. Таких примеров в прозе Набокова не перечислить, и мы, пожалуй, не будем на них останавливаться.

Таким образом, организация текста на основе параноидальной (бредовой) системы определяет особенности психологического нарратива в романах «Защита Лужина», «Отчаяние», «Соглядатай» В.В. Набокова, который перерабатывает художественно-психологические новации Ф.М. Достоевского. Недаром Смуров, потирая руки, копирует жест Голядкина из «Двойника» Достоевского<sup>202</sup>. Во-вторых, Набоков творчески развивает технику раздвоения нарративных инстанций, которая позволяет ему смешать фантастический и реальный образные ряды в повествовательной системе «аутистического» типа. В таком повествовании предметность вытесняется психологическим содержанием, организуя особую форму

---

<sup>200</sup> Бем А.Л. *Драматизация бреда // Вокруг Достоевского: В 2 т. Т.1. М.: Русский путь, 2007. С. 102.*

<sup>201</sup> Набоков В.В. *Русский период // Предисловие к английскому переводу романа «Защита Лужина».*

<sup>202</sup> Ср. «Пошлый, несчастный, дрожащий маленький человек в котелке стоял посреди комнаты, почему-то потирая руки». Набоков В.В. *Собр. соч. в 5 т. Русский период. Т.3. Соглядатай. С. 52.*

самозамкнутого (аутистического) нарратива, в котором образный ряд нередко творится самим героем как модальным субъектом вымысла. Такой аутистический нарратив, разумеется, проблематизируется иначе в текстах Набокова и разрешается в другой аксиологической системе. В конечном счете — приемы Достоевского смещают функции в прозе Набокова.

Иными словами, психологическая проза Достоевского, что бы ни заявлял сам Набоков в лекциях и интервью, значительным образом сформировала его психологический подход: косвенным образом — через символистов, или напрямую — от самого Достоевского, поскольку романы этого писателя, судя по высказываниям Набокова и по его художественной практике, были им прочитаны методически и со всей тщательностью.

\*\*\*

Вернемся к изначальному тезису. Развитие психологической прозы, как и других литературных систем, совершается по «принципу рокировки»: то, что было маргинальным (нетипичным) для одной системы, становится магистральным (типичным) для другой. Для того, чтобы развитие произошло, требуется не только изнашивание прежних структурных принципов и их замена на новые, но и новое идеологическое осмысление прежних — маргинальных — приемов, т.е., по Тынянову, приобретение новых функций для введенного ранее приема.

Мы условно выделили три тенденции, нашедшие развитие в психологической прозе Набокова: интуитивный психологизм Толстого и интериоризация третьеличного повествования в романах Достоевского. Новая литературная форма, конечно, не может быть исчерпана одним литературным источником, предполагая многофакторное включение художественного текста в обширную систему. В то же время художественный текст — это всегда *новая* литературная система, которую невозможно «разложить на

влияния»: Набоков, как и всякий новатор, не может исчерпаться набором литературных предшественников<sup>203</sup>.

Нас в данном случае интересует только историко-литературное изменение принципов организации психологической прозы. Они совершаются по следующему пути. Психологическая проза XX в. и, в частности, проза набоковская исключает из психологического изображения поиск внутренних и внешних причин, удаляет поступок из поля психологического описания и лишает его социально-исторической конкретности, оттесняет типическое и концентрируется на индивидуальном, ввиду чего укореняет повествование во внутренней сфере. Наконец, описание душевных явлений приобретает самоценный характер в текстах Набокова, смещая моральную мотивировку психологической прозы на иную, которую следует выяснить.

В этой связи в психологической прозе новой формации повышалось значение интуитивных (и мистических) душевных процессов и делалась ставка на преодоление рассудочного познания. Эти первые фундаментальные свойства психологической прозы XX в. отразились на возрастании динамики внутренней жизни и поиске нового соответствующего ей художественного языка. Эти новые свойства отчасти проявились уже в романах Толстого, которые смогли послужить «переходным мостом» для развития новой психологической прозы. В ней техники Толстого могли быть переосмыслены под знаком новой динамической философии, центральной для XX в., — философии Анри Бергсона.

Некоторые важные параметры психологической прозы Толстого могут оцениваться как предпосылка к художественному воплощению принципов бергсонизма. Среди них укажем на следующие: недоверие к слову как условному знаку («символу»), динамическую трактовку сознания, органицизм, «разнородное единство» душевных состояний, пафос возвращения к изначальной интуиции и простоте, интроспекцию, преодоление

---

<sup>203</sup> Ср. высказывание А. Белого: «Я считаю, что сумма всех влияний ничтожна в сравнении с “новым качеством”, выявленным из химии соединения суммы влияний». *Белый А. Мастерство Гоголя: исследование.* Л.: ОГИЗ, 1934. С. 38.

интеллектуальных ограничений, упор на непосредственность психических данных и, наконец, проблематизацию становления личности («Люди — реки», — писал Толстой) . Все это глубоко роднит Толстого и главного теоретика нового психологического подхода — Анри Бергсона. Это вполне закономерно, если помнить, какое влияние оказало на каждого из них учение Жан-Жака Руссо<sup>204</sup>, философия Блеза Паскаля<sup>205</sup> и Артура Шопенгауэра<sup>206</sup>. Философские «источники» Бергсона и Толстого во многом являются сходными.

Психологический подход Толстого популяризировался в модернизме, как мы полагаем, ввиду повышенного интереса к ускорению душевных процессов, процессуальной и органической ее трактовки, в которой Бергсон и Толстой оказались типологически родственны. В свете бергсонизма и новых эстетических веяний начала XX в. — импрессионизма, пост-импрессионизма, кубизма, футуризма, испытавших влияние Анри Бергсона, — «поток сознания» был интерпретирован иначе, нежели Толстым; иначе же было интерпретировано и лирическое начало в прозаическом тексте, перешедшее, например, из текстов Тургенева в наследие модернистов. Иначе говоря, формальные структуры приобрели новую функцию, которую, мы надеемся, получится объяснить на базе философии Анри Бергсона.

---

<sup>204</sup> «Как Руссо, Бергсон ищет “естественного человека”, способного действовать из полноты своих побуждений, искренне и свободно, а не по навязанным обществом правилам и стандартам, не подчиняясь устоявшимся стереотипам». *Блауберг И.И.* Бергсон и философия длительности. Про ученическую преданность Толстого идеям Руссо, пожалуй, необязательно говорить особо.

<sup>205</sup> *Тарасов, Б.Н.* Лев Толстой – читатель Блеза Паскаля / Б.Н. Тарасов // Вопросы литературы. 1997. №6. С. 86–101; *Блауберг И.И.* Анри Бергсон. М.: Прогресс-традиция, 2003.

<sup>206</sup> *Эйхенбаум Б.М.* Лев Толстой. Семидесятые годы // Лев Толстой: исследования. Статьи. СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009; *Жуссен А.* Романтизм и эволюция творчества. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011.

### Глава III. Место и значение философии Анри Бергсона в психологической прозе первой трети XX в.

Дальнейшее выяснение психологических параметров прозы Набокова потребовало от нас обратиться к учению Бергсона по следующим причинам. Во-первых, учение Бергсона, имевшее огромную популярность в первой трети XX в., оказало значительное влияние на разные стороны русской культуры: философию, искусство, психиатрическую науку<sup>207</sup> и даже политические учения<sup>208</sup>. Во многом философия и искусство сформировались именно под знаком бергсонизма: «Появление бергсоновской концепции, — пишет Р. Арбур, — феномен цивилизации, кристаллизация мысли эпохи»<sup>209</sup>. Кроме того, учение Бергсона было включено в идеологическую борьбу между психологическими и антипсихологическими тенденциями в философии и литературе первой трети XX в. Собственно, философия Бергсона во многом базируется именно на психологических началах: именно «метафизиком психологии» было принято называть Бергсона после высказывания Г. Ражо<sup>210</sup>.

Психология для Бергсона выступает средством разрешения философских проблем: «Так постепенно, — свидетельствует Бергсон, — я перешел с позиций математики и механики, которые вначале разделял, на точку зрения психологии. Из этих размышлений и возник “Опыт о непосредственных данных сознания”, где я пытался с помощью абсолютно непосредственной интроспекции постичь чистую длительность»<sup>211</sup>. Главным образом философия Бергсона имеет невероятное значение для понимания модернистской ветви развития русской литературы: произведения Бунина, Газданова, Набокова, Мандельштама, Цветаевой, Бальмонта, Крученых,

---

<sup>207</sup> Образ жизненного порыва, в частности, стал фундаментальным для определенной ветви психиатрической науки: трудов Эжена Минковски и его последователей. Минковский Э. Проживаемое время. Феноменологические и психопатологические исследования. М.: ИД «Городец», 2018. Минковский Э. Шизофрения. Психопатология шизоидов и шизофреников. М.: ИД «Городец», 2017.

<sup>208</sup> Об этом см. *Нэттеркотт Ф.* Философская встреча: Бергсон в России. С. 194–219.

<sup>209</sup> *Arbour R.* Le bergsonisme dans la littérature française // *Revue internationale de la philosophie*, 1959. №48, p. 229.

<sup>210</sup> *Ражо Г.* Психофизиология и философия А. Бергсона. В кн.: А. Бергсон. Соч. в 5-ти томах. СПб., 1913-1914, т.2. С. 206.

<sup>211</sup> *Блауберг И.И.* Анри Бергсон и философия длительности // Бергсон А. Собр. соч. в 4 т. Т.1. М.: Московский клуб, 1992. С. 10.

Пришвина, Олеси и многих других едва ли могут быть адекватно интерпретированы без обращения к бергсоновскому учению.

Творчество Набокова, помещенного среди них, предлагает интересную попытку художественно изобразить и переработать некоторые из центральных категорий философии Бергсона (чистой памяти, длительности, жизненного порыва и др.) и, очевидно, вдохновлено работами философа, если верить заявлению Набокова (интервью 1964 г.), что Бергсон был одним из его любимых авторов в берлинские годы и был упомянут в одном ряду с такими писателями как А.С. Пушкин, М. Пруст и Дж. Джойс, значение которых для Набокова не требует специального комментария<sup>212</sup>. Более того, на эту тему было написано немало статей (они были упомянуты в начале работы). Однако ни одна из них не предлагала теоретического осмысления набоковского бергсонизма как специфической организации психологического текста. В то же время такая текстовая организация характерна не только для Набокова, но и для целой группы «психологических» текстов: этот принцип организации *парадигмален* для произведений XX в.

Иными словами, Бергсон представляет собой не только необходимый набор интерпретативных ключей для истолкования центральных набоковедческих проблем, но и основу для более широкого литературоведческого обобщения. Философия Бергсона и его эстетические позиции могут не только обеспечить генеалогический синтез психологических традиций в литературе XIX и XX вв., но и обосновать общий для многих произведений принцип организации психологической прозы. Тем самым, следуя мысли И.И. Блауберг, мы полагаем, что Бергсону удалось объединить ««век нынешний и век минувший»» не только на философской, но и на литературной арене<sup>213</sup>.

Философия Бергсона приобрела необыкновенную популярность в первой трети XX века. Ее значение и влияние могут соревноваться разве что с

---

<sup>212</sup> Набоков о Набокове и прочем. Интервью, рецензии, эссе. С. 154.

<sup>213</sup> Блауберг И.И. Анри Бергсон и философия длительности. С. 7.

философией Ф. Ницше: и та, и другая пронизывали все зоны культуры косвенно или напрямую. Они составляли интеллектуальный «климат» эпохи. Философия Бергсона, по замечанию Макса Шеллера, «столь назойливо и громко пронизывает культурный мир, что “имеющие уши” могут в сомнении задаваться вопросом: должно ли читать такого философа. Ведь в наше время, больше, чем когда-либо, успех у образованной массы и массы литераторов должен нагонять на мудрого человека краску стыда. Все же пусть они скажут себе, “имеющие уши”, что несмотря на это Бергсона надо читать»<sup>214</sup>. И Бергсона внимательно читали. В России французского мыслителя комментировали и толковали философы: С.Л. Франк, Н.О. Лосский, С.А. Аскольдов, Н.А. Бердяев, Б.Н. Бабынин, В.Ф. Асмус и др., а также русские критики: А.К. Воронский, В.П. Полонский и даже Г.В. Плеханов и множество русских художников различных литературных направлений (от О. Мандельштама до П. Филонова)<sup>215</sup>. Но, разумеется, всеобщее увлечение Бергсоном не было только модой.

Популярность и даже необходимость философии Бергсона в ту пору «объяснялась духовной атмосферой современности — разорванной, неудовлетворенной, жаждущей романтики и метафизики», когда «чувствовалась большая неудовлетворенность господствовавшим еще лет 10-15 назад мировоззрением, в котором такую исключительную роль играла система точного знания»<sup>216</sup>. Культура «рубежа веков» в целом являлась реакцией на сциентистский пафос предыдущей эпохи: детерминизм, позитивизм, механицизм, рационализм, физикализм во всех их видах оспаривались и символистами, и футуристами, и философами «нового религиозного сознания», поворачиваясь в прямо противоположное русло, доходя до иррационализма, оккультизма, мистицизма и т.п. Характерны

---

<sup>214</sup> *Свасьян К.А.* Эстетическая сущность интуитивной философии А. Бергсона. С. 10.

<sup>215</sup> Ф. Нэтеркотт, автор «Философской встречи: Бергсон в России», признается, что идея написать книгу пришла к ней во время прочтения статьи Мандельштама: «Его эссе “О природе слова”, опубликованное в начале 1920-х гг., но, возможно, написанное раньше, явно вдохновлено — хотя поэт и передает это несколько расплывчато — “Творческой эволюцией”. Однако было очевидно, что его интерпретация Бергсона отражала “чувствительность эпохи”, свидетельствуя скорее об успехе Бергсона, чем о знании его творчества». *Нэтеркотт Ф.* Философская встреча: Бергсон в России. С. 38.

<sup>216</sup> Цит. по *Нэтеркотт Ф.* Философская встреча: Бергсон в России. С. 15–16.

потому восклицания В.В. Розанова в «Опавших листьях»: «Позитивизм — философский мавзолей над умирающим человечеством. // Не хочу! Не хочу! Презираю, ненавижу, боюсь!!!»<sup>217</sup> и его призыв ободрать «аккуратные бакенбарды Спенсера»<sup>218</sup>. Спенсер, как олицетворение позитивизма уходящего столетия, стал главным теоретическим оппонентом не только модернистов, но и философа «переходного периода» — Анри Бергсона.

Бергсон предлагал учение, исходя из которого были пересмотрены принципы причинности на историческом, психологическом, физиологическом, дискурсивном уровнях. Как признавался философ в предисловии к «Опыту о непосредственных данных сознания», его первый труд был посвящен именно обоснованию философии свободы, обнаруживаемой, если мыслить эту свободу «с точки зрения длительности». Кроме того, общий для культуры рубежа веков курс на преодоление кантовского трансцендентализма (например, в текстах А. Белого) также получал необходимую поддержку в бергсоновском учении. Индетерминация и вне-рассудочный взгляд на психические процессы были заложены в основание модернистской идеологии в целом.

Так, в рассказах Бунина («Солнечный удар», «Чистый понедельник», «Дело корнета Елагина»), написанных в реалистическом ключе, вычитается детерминация поступка, его свобода понимается как «психологическая беспочвенность». «Разве мы понимаем что-нибудь в наших поступках?», — спрашивает себя героиня «Чистого понедельника»<sup>219</sup>. Причинность и необходимость, прежде составлявшие «сущность вещей», отвергаются в программных лекциях и статьях В.Я. Брюсова («Ключи тайн»), Вяч. Иванова в его дионисийской теоретике («Эллинской религии страдающего бога», «Мыслях о символизме» и т.п.), О.Э. Мандельштама («О природе слова», «Разговор о Данте»)<sup>220</sup>. Огромное значение критика позитивного знания имела

---

<sup>217</sup> Розанов В.В. Опавшие листья. Лирико-философские записки. С. 130.

<sup>218</sup> Там же. С. 137.

<sup>219</sup> Бунин И.А. Полное собр. соч. в 13 т. Т.6. Темные аллеи. М.: Воскресенье, 2006. С. 189–190.

<sup>220</sup> Мандельштам писал: «Движение бесконечной цепи явлений, без начала и конца, есть именно дурная бесконечность, ничего не говорящая уму, ищущему единства и связи, усыпляющая научную мысль легким и доступным эволюционизмом, дающим, правда, видимость научного обобщения, но ценою отказа от всякого

и в текстах Набокова, постоянно выступавшего против узкой рациональности и «общих идей» в романах «Приглашение на казнь», «Дар» (особенно в Главе IV, направленной против учения Чернышевского) и многих других.

Те же процессы наблюдались в русской философии, однако, помимо позитивизма, русские мыслители выступали также против антипсихологизма в современной философской среде. Это, безусловно, сыграло значительную роль при формулировке целей и принципов новой психологической прозы. Нэттеркот пишет: «Враждебное отношение к антипсихологизму, разумеется, не означало понимания психологии как эмпирической дисциплины, нацеленной на анализ психических фактов. Для защитников психологии/психологизма речь шла об исследовании души в контексте изучения субъекта, рассматриваемого как “живая конкретная реальность”. С этой позиции они обращались к описаниям глубоких состояний сознания, предложенным Джемсом (stream of consciousness) и Бергсоном (длительность): именно так, например, следует понимать разработанную Аскольдовым теорию самопознания»<sup>221</sup>. Посмотрим, какое значение имело учение Бергсона в развитии психологической прозы XX в. и, в особенности, художественной практике В. Набокова.

### 3.1. Теоретические параметры новой психологической прозы

Литература рубежа веков отличается общетеоретическим смещением всех отраслей знания. Перемены не могли не сказаться на художественных стратегиях представителей русского модернизма. Среди всех колоссальных изменений в литературе того времени мы хотели бы сконцентрироваться на структурной реконфигурации психологической прозы: изменения ее смысловых, идейно-философских, формально-литературных параметров.

---

синтеза и внутреннего строя». *Мандельштам О.Э.* Собр. соч. в 2 т. Т.2. О природе слова. М.: Художественная литература, 1990. С. 173.

<sup>221</sup> *Нэттеркотт Ф.* Философская встреча: Бергсон в России. С. 111.

Как известно, на первой поре модернистская проза приняла оборот категорического антипсихологического движения, который, как нам представляется, не следует воспринимать дословно. Декларация антипсихологизма в той резкой форме, которую выдвигали и русская (символисты), и европейская («новый роман») литературы, выступила только средством заострения проблематики и не являлась тотальным отрицанием всего, что можно было бы назвать «психологическим»<sup>222</sup>: если она и стала реальным отказом от некоторых фундаментальных сторон прежнего психологизма, то, в свою очередь, она же и выступила реальным развитием его некоторых маргинальных (т.е. нетипичных) тенденций.

Программный жест Андрея Белого («Никакой психологии!») может говорить лишь об отказе от *одной* формы психологизма (рефлексивной и рассудочной) в угоду *другой* — подпороговой и дискурсивно невыразимой. В новой психологической прозе повествование, целиком погруженное во внутреннюю сферу, выступало средством самоописания, т.е., по определению, *интроспективного* изображения внутренней жизни<sup>223</sup>. Психическая жизнь, кроме того, стала пониматься как индетерминированная, текучая, сверх- или до-интеллектуальная, более быстрая, чем понятийное мышление, в то же время отличающаяся непосредственной конкретностью. Психологическая жизнь все более и более структурно истолковывалась как сложная разнородная музыкальная композиция, не разложимая на части, чем и объяснялись усиленные поиски более глубокого соприкосновения между музыкой и литературой. Кроме того, психологическая проза, представляя высшую сосредоточенность сознания на самом себе, обособлялась от внешней действительности и выражала интуитивное «усмотрение духом самого себя», где нечто онтологическое, характерное для вещей в целом, обнаруживалось и созерцалось внутри переживаемого «я». Внешний мир, мир поступка

---

<sup>222</sup> Об этом писалось в статьях *Колобаева Л.А.* «Никакой психологии», или фантастика психологии? (О перспективах психологизма в русской литературе нашего века) // Вопросы лит. 1999. №2. С. 3-20; *Маркова Т.Н.* Эволюция концепции человека и психологизма в русской прозе XX века // Вестник ЧелГУ. №1. 2002.

<sup>223</sup> А. Белый, например, формулировал психологическую задачу «Котика Летаева» как запечатление «первых мигнов сознания», т.е. переживаний младенчества, воспоминаний до-телесного потустороннего опыта.

переставал быть предметом интереса. Самоценность психологического изображения, в связи с этим, исходила из самоценного же стремления познать душевную жизнь саму по себе.

Психологическое письмо в модернистском варианте внутренне воссоздает познавательный акт во всей его конкретно-жизненной форме: например, того, как воспоминание, извлеченное из глубины сознания, вмещивается в процесс восприятия («Дар»), в чем заключается механизм нарушения узнавания («Защита Лужина», «Ужас»), каким образом смещается семантическая система при бредовых расстройствах (как прямо пишет повествователь в «Даре»: «Опишем бредовое состояние...»<sup>224</sup>), как поступательно и последовательно конструируется образ внешнего мира и происходит познавательный акт (см. «Улисс»<sup>225</sup>), как распределяются зрительные впечатления в пространстве, наконец, как слово участвует в процессе апперцепции и как язык определяет мышление.

Эти весьма «отвлеченные» темы для психологического изображения становятся фундаментом новой поэтики, особенно сосредоточенной на процессах восприятия, иногда доходящей до офтальмологических частных («диагональное перемещение энтоптических стаяк» на «стеклянистой жидкости глаза»<sup>226</sup>) и различных «фотизмов» гипнагогической природы (описание пред-сонных галлюцинаций в «Других берегах»<sup>227</sup>). Некоторые зрительные восприятия в новой психологической прозе преподносятся как бы на «внутренней стороне» зрачка и обуславливаются психическими состояниями персонажа. На страницах «Дара», например, есть следующий отрывок. Годунов-Чердынцев, когда ожидает трамвая, на мгновение

---

<sup>224</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 208.

<sup>225</sup> Характерна реплика, произнесенная во внутреннем монологе Стивена (3-ий эпизод 1-ой части): «Я здесь, чтобы прочесть отмыты сути вещей». Далее, герой пытается разобраться в способах конструирования пространства и цвета в рассудке. Весь пассаж написан в форме умеренного (в рамках Джойса) потока сознания, в котором, тем не менее, отчетливо отслеживается психологизм с гносеологическим оттенком. Джойс Дж. Улисс. М.: Иностранка, 2014. Утверждение Стивена можно считать краеугольным для модернизма, для которого самоценное познание мира «через себя» являлось магистральной задачей.

<sup>226</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.5. Другие берега. С. 156.

<sup>227</sup> Необходимо подчеркнуть, что употребление научных понятий при изображении восприятия является отличительной чертой набоковской лексики: «фотизмы», «гипнагогические» представления и т.п. частотны в произведениях Набокова и структурно отличают его подход к проблеме восприятия. Там же.

отвлекается на воспоминание из детства, так что возвращение в настоящее описывается, как переход от воспоминания к восприятию: внимание героя, обращенное к настоящему, направляется на объект, который, лишь *дрогнув и уплотнившись* в зрительном фокусе, т.е. только со временем, запаздывая, приобретает отчетливые очертания на сетчатке: «...снег падал прямо и тихо, мог падать так три дня, пять месяцев, девять лет, — и вот уже, впереди, в усеянном белыми мушками просвете, наметилось приближающееся мутное, желтое пятно, которое вдруг попав в фокус, дрогнув и уплотнившись, превратилось в вагон трамвая, и мокрый снег полетел косо, залепляя левую грань стеклянного столба остановки...»<sup>228</sup>.

В этом заключается первостепенное отличие новой психологической прозы от предшествующей традиции. *Такие квазинаучные (офтальмологические, перцептивные и т.п.) литературные описания лишены практического содержания, не связываются ни с каким поступком, не имеют никакого идейно-нравственного содержания, но остаются психологическими.* Они выступают средством для художественного постижения, во-первых, структуры и границ рассудка и восприятия, во-вторых, способов их преодоления.

Отсюда проистекает и следующая черта нового психологического подхода. Если прежний психологизм ориентировался на межличностные отношения, всегда предполагал коммуникацию между Я и Другим, был диалогичен в сущности, то новый психологизм сосредотачивается только на внутриличностных процессах, иногда игнорируя всякое влияние извне. В таком отношении психологизм становится имманентным, интроспективным: слова Кончеева, будто Годунов-Чердынцев занимается только «обходом самого себя», иронически указывают на избыточную концентрацию писателя

---

<sup>228</sup> *Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 263. Указанный фрагмент, очевидно, содержит в себе кинематографические черты. Метафора «субъективной камеры» в прозе Набокова приближается к буквальной, поскольку зрение («король чувств», по Набокову) превосходит остальные органы восприятия. Образ «киноглаза» потому оказался бы довольно органичным для объяснения набоковской оптики. Проблемы Набокова и кинематографического зрения рассматривались в статьях *Трубецкова Е.Г.* Глаз и оптические средства: деформация зрения в прозе Владимира Набокова // Вестн. Том. гос. ун-та. 2018. №429. С. 58-65; *Гришакова М.* О визуальной поэтике В. Набокова // Новое литературное обозрение. 2002. №2. С. 205-228.

на внутренних процессах; этим объясняется и повышенная потребность Набокова в автобиографических жанрах.

Монологичен Пруст, погружающий читателя в бесконечную ткань собственных переживаний, его психологическое повествование, ограниченное комнатой и медитативными воспоминаниями («Психологическая топология пути»<sup>229</sup>, по Мерабу Мамардашвили). Андрей Белый, например, пишет статью за статьей, роман за романом, чтобы выяснить корни собственных философских оснований и теоретическое содержание мистического опыта, пережитого во время антропософских штудий<sup>230</sup>. Свасьян утверждает следующее: «Глубочайшая индивидуальность, характеризующая наше внутреннее “я” и являющаяся его альфой и омегой, нисколько не присуща внешнему “я”, общая и безличная природа которого выполняет чисто практические функции, в первую очередь создает для возможности контакта, коммуникации, общения с другими. Это-то внешнее “поверхностное” “я” и произвело, согласно Бергсону, язык и науку»<sup>231</sup>. Следовательно, чтобы постигнуть глубинные внутренние процессы, следовало обратить сознание внутрь и обособить его от внешнего мира.

Мысль, по выражению Набокова, «живет в собственном доме, а не в бараке или кабаке»<sup>232</sup>. Романтическая привилегия фантазии над реальностью уместна при истолковании произведений Набокова. Об этом, например, говорит вставное стихотворение Ф. Годунова-Чердынцева «Люби лишь то, что редкостно и мнимо»: если «реальность» допускает степени, то фантазия оказывается в романах Набокова «реальнее реальности». Однако радикальная концентрация набоковской прозы на внутриличностных фактах обуславливалась и гегемонией агрессивного — советского и немецкого — коллективизма, которому он всеми силами пытался оппонировать в исторических условиях 1930-х годов. Уход внутрь потому напоминает

---

<sup>229</sup> Мамардашвили М. Лекции о Прусте (психологическая топология пути). М.: Ad Marginem, 1995.

<sup>230</sup> Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 418–460.

<sup>231</sup> Свасьян К.А. Эстетическая сущность интуитивной философии А. Бергсона. С. 38.

<sup>232</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 496.

попытку *спрятаться за собственную спину*<sup>233</sup> (т.е. «эмигрировать» внутрь), — и за «собственной спиной» набоковский герой обнаруживал то, что не могло ему предложить ничто внешнее, взятое вне фантазии, что-то более существенное и действительное, нежели «разбавленная реальность» общего восприятия, наконец — «незаконные сокровища» его русских воспоминаний.

Как говорилось при сопоставлении прозы Набокова и Достоевского в предыдущей главе, текстам этих писателей свойственно вводить фантастическое в нарратив, мотивируя фантастичность образов психологическими причинами. Это особенно характерно для романов Набокова, в которых «реальность» в общеупотребительном смысле — как нечто соответствующее «общим идеям», понятиям научного языка — деформируется в целях достижения высшей реальности, «текущей за периферией сознания»<sup>234</sup>. Деформация в целом играет особую роль в модернистской литературе. Как писал Пастернак: «Наставленное на действительность, смещаемую чувством, искусство есть запись этого смещения»<sup>235</sup>. Набоков пишет аналогичное: «Между тем всякое подлинно новое веяние есть ход коня, перемена теней, сдвиг, смещающий зеркало»<sup>236</sup>.

Когда модернисты критикуют рациональность и опираются на фантастические образы, они, в сущности, выступают против *миметического искусства и реальности понятийного языка*. Для опровержения миметического принципа они деформируют образный ряд, для чего, в свою очередь, и понадобилось выдвинуть конкретику душевных переживания вперед, отодвинув рассудочное познание на задворки<sup>237</sup>. Якобсон писал по поводу прозы Б.Л. Пастернака: «Связь, устанавливаемая между предметами, обгоняет их и теснит в тень: мы сталкиваемся с “прелестью самобытного

---

<sup>233</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Облако, озеро, башня. С. 588.

<sup>234</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Приглашение на казнь. С. 100.

<sup>235</sup> Пастернак Б.Л. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Охранная грамота. М.: Художественная литература, 1992. С. 187.

<sup>236</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 417.

<sup>237</sup> См. об этом Погребная Я.В. «Плоть поэзии и призрак прозрачной прозы...». Лирика В. В. Набокова. Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. ун-та, 2005. С. 141.

смысла”, а отсылки к внешним объектам затемняются, так что те едва просвечивают в своих именах»<sup>238</sup>.

Так, например, классическая набоковская метонимия в следующем предложении сжимает словесный ряд в совокупность индивидуальных ощущений: Лужин-старший прислушивался к «голосу жены, *уговаривающей тишину* [Курсив наш – Д.Б.] выпить какао»<sup>239</sup>. Акустическое ощущение вытесняет предметность: Лужин-младший уподобляется отсутствию шума и не называется в тексте. Данный образ выдвигается как результат индивидуального восприятия, отклоняющегося от конвенционального образа, заложенного в практическом языке. Иначе говоря, новая психологическая проза стремится путем радикальной индивидуализации образного ряда преодолеть границы миметического искусства и выйти за границы реалистического жизнеподобия.

Другой отличительной чертой новой психологической парадигмы в литературе является *отвлечение психологического изображения от практики* и, следовательно, *от поступка*. Как известно, модернизм последовательно реабилитировал автономность искусства от всего, что в формальном литературоведении было принято называть «внешним рядом»: историко-политическими условиями, общественными и нравственными требованиями, всего, что не являлось собственно искусством и не выполняло эстетическую функцию. Отсюда известное представление, что целью литературы является она сама: автореферентность, ей свойственная, была поставлена во главу угла, и потому психологизм, служивший способом трансляции общественных и нравственно-метафизических идеалов того или иного писателя в XIX в., заменился психологизмом, свободным от историко-политических и нравственных притязаний.

Слово «бесполезность», например, является одним из самых частотных в набоковском словаре»: «...мальчиком, я уже находил в природе то сложное

---

<sup>238</sup> Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 333.

<sup>239</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.3. Защита Лужина. С. 319.

и “бесполезное”, которого я позже искал в другом восхитительном обмане — в искусстве»<sup>240</sup>. Целые романы были написаны Набоковым для ниспровержения утилитаризма и общественно-политической ангажированности в искусстве: «разящий честностью» Добролюбов и «апостол правды» Чернышевский, «обличенные» Набоковым в эстетической слепоте, были для него в первую очередь средством утверждения автономности искусства. Долголетняя разработка научного труда по антиутилитарной трактовке мимикрии у чешуекрылых также была выбрана Набоковым именно в целях разоблачения утилитаризма в природе.

Увлечение бабочками в целом являлось специфическим манифестом против утилитаризма на манер скандальных стихотворений Фета во время «великих реформ»: в романе «Дар», когда «крошились границы России» и назревала революция, Константин Кириллович Годунов-Чердынцев, отец Федора Константиновича, — по определению из газеты, «больше занятый азиатскими козявками, чем славой русского оружия»<sup>241</sup>, — отдает предпочтение «научной экспедиции» и исследованию чешуекрылых, в чем легко можно разглядеть особый анти-исторический и анти-политический жест. Огромный карандаш, подаренный Федору во время лихорадки, называется образцом «чистого искусства» ввиду именно его неприменимости на практике. Неприятие шахматных состязаний и любовь к составлению шахматных задач также объясняется практической бесполезностью и самодостаточностью последних: сочинение задач, пишет Набоков, — это «поэзия шахмат», а соревнование чуждо истинному воображению, как «выверенный сонет отличается от полемики публицистов»<sup>242</sup>. Если эти аксиологические предпочтения сказываются на «общей эстетике» набоковского творчества, то они будут, без сомнения, проявляться и на психологической структуре его произведений.

---

<sup>240</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.5. Другие берега. С. 225.

<sup>241</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 311.

<sup>242</sup> Там же. С. 351.

Как мы говорили в прошлой главе, самоценное (автономное) художественное изучение психических явлений начинает появляться в прозе Толстого, где процесс психологического изображения иногда лишается прямых идейно-нравственных и практических задач, сосредотачиваясь на том или ином аспекте человеческого мышления. По тому же пути наблюдения за душевной жизнью вне конкретно-практических задач двигался Анри Бергсон, для которого, в рамках разграничения интеллекта и интуиции, вопрос «полезности» имел фундаментальное значение.

В начале XX в., ввиду господства позитивистского мировоззрения, методы интеллектуального и естественнонаучного познания переносились на территорию психологической науки. «Мы стоим перед фактом, — писал С.Л. Франк, — совершенного устранения учений о душе и замены их учениями о закономерностях так называемых “душевных явлений”, оторванных от их внутренней почвы и рассматриваемых как явления внешнего предметного мира. Нынешняя психология сама себя признает естествознанием»<sup>243</sup>. Действительно, приемы познания переносились на душевную жизнь. Наиболее известные из них: психофизика Фехнера, бихевиоризм, психофизиология и ассоцианизм. Они критиковались не только Бергсоном, но и другими психологами не только потому, что эти подходы уравнивают внутреннюю жизнь и внешнюю, но и потому, что не учитывают комплексный характер развития психики и представляют собой механический редукционизм: в случае психофизики — это сужение внутренней жизни до внешних воздействий на нее, бихевиоризма — до автоматических рефлексов, психофизиологии — до работы мозговых полушарий, ассоцианизма — до механического накопления внешних связей<sup>244</sup>. Личное, творческое и активно-познавательное усилие со стороны субъекта, вводящего внешний мир в систему внутренних отношений, в названных учениях не учитывалось. Кроме

---

<sup>243</sup> Цит. по *Блауберг И.И.* Анри Бергсон. С. 88.

<sup>244</sup> Характеристики такого автоматического поведения стали основой фундаментального для Набокова изображения такого типа персонажей как «кукол» и «автоматических механизмов». Об этом *Савельева Г.* Кукольные мотивы в творчестве В. Набокова. // В.В. Набоков: pro et contra. Т.2. СПб.: РХГИ, 2001. С. 345–354. *Шаховская З.* В поисках Набокова. Paris: Press Libre, 1979. С. 146 и др.

того, душевная жизнь, так или иначе сводимая либо ко внешним воздействиям, либо рефлексам, либо ассоциативным связям, автоматизирующим внутреннюю жизнь, превратило человеческую психику в перечень неизменных, внешних, пространственных характеристик, в результате чего все, что можно было называть «живым» и «конкретным» во внутренней сфере, оборачивалось инертным и отвлеченным.

Естественно, интеллектуальная редукция внутренней жизни, возводившая психологическую континуальность к дискретной и пространственной статике, не позволяла новому психологизму выбраться за пределы рассудочных форм, которыми оперировала и прежняя наука, и прежний психологизм (даже на уровне практики толстовского «потока сознания»). Душевная жизнь во всем должна была стать континуальной, неделимой, недоступной для интеллектуального познания, т.е. интуитивной (об этом пишет Белый в статье «О смысле познания»<sup>245</sup>). Полемика против психологических учений рубежа XIX и XX вв., таким образом, стала предпосылкой для обновления языка психологической прозы.

### **3.2. Основные характеристики концепта «длительности» Анри Бергсона и его значение в прозе В. Набокова**

В «Опыте о непосредственных данных сознания» Бергсон впервые формулирует основные положения философии «длительности». По признанию самого Бергсона, первые его философские работы заключались в том, чтобы «устранить препятствие» и освободить почву для онтологического учения, предложенного позднее в «Материи и памяти» и «Творческой эволюции»<sup>246</sup>. Как и другие произведения Бергсона, первое из них имело

---

<sup>245</sup> Ср. «Плотью познания», по Белому, является «вечное становление», «не могущее стать ни понятием (формой), ни материальным предметом»: в известном смысле «познавательный акт есть струя», пишет Белый. Для того чтобы «изобразить познавательный акт в его формах», предлагает писатель, нужно «сложить» и «растопить соляные кристаллы (формы) в живой струе», т.е. растворить косные понятия в стремительной, неделимой и ритмизованной речи. *Белый А.* О смысле познания. Минск, 1991. С. 21.

<sup>246</sup> *Бергсон А.* Мысль и движущееся. Статьи и выступления. С. 24.

полемический характер. В данном случае объектом критики стало неправильное, с точки зрения Бергсона, истолкование природы времени.

Бергсон предлагает пересмотреть взгляд на время как объективную категорию, как на нечто, расположенное вне субъекта, однородное по существу, доступное исчислению и бесконечному дроблению на единицы измерения. При аналитическом разложении времени на единицы измерения, они (секунды, минуты и т.п.) отчетливо отделяются друг от друга, ничем, однако, качественно друг от друга не отличаясь. Секунды, тождественные друг другу, выстраиваются в прерывистый ряд. Набоков использует следующую метафору, описывая часы в петербургском доме: «Их тиканье, как поперечно-полосатая лента сантиметра, без конца мерило мои бессонницы»<sup>247</sup>. Время в указанном отрывке приобретает пространственные характеристики (как линейка для измерения длины) и изображается как тюрьма, напоминая арестантскую одежду (поперечные полосы на ней). Более того, аналитическая сегментация времени переносится на внутреннюю жизнь: время *мерит* бессонницу. И то, и другое кажется абсурдным: ни время, ни душевная жизнь недоступны аналитическому измерению.

Существование времени и всякого движения при подобном взгляде ставится под сомнение. Движение становится набором статических положений в пространстве. Для критики указанной позиции Бергсон, как Набоков и другие русские писатели, обращается к апориям Зенона Элейского «Летящая стрела» и «Ахиллес и черепаха»<sup>248</sup>. Бергсон ставит центральный вопрос так: «Не является ли время, представленное как однородная среда,

---

<sup>247</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 203.

<sup>248</sup> Интересная параллель между Бергсоном и Толстым может быть проведена, помимо прочего, в том, что при утверждении идеи непрерывности – времени в случае Бергсона, исторических событий в случае Толстого – оба ищут доказательства в апориях Зенона. Толстой пишет: «Для человеческого ума непонятна абсолютная непрерывность движения. Человеку становятся понятны законы какого бы то ни было движения только тогда, когда он рассматривает произвольно взятые единицы этого движения. Но вместе с тем из этого-то произвольного деления непрерывного движения на прерывные единицы проистекает большая часть человеческих заблуждений». Толстой Л.Н. Собр. соч. в 22 т. Т.6. Война и мир. С. 275. Апория Зенона также возникает в Четвертой главе «Ады» Набокова. Набоков В.В. Ада, или Отрада: Семейная хроника. М.: Издательство АСТ: Corpus, 2022. С. 561.

незаконнорожденным понятием, полученным путем введения идеи пространства в область чистого сознания?»<sup>249</sup>.

Бергсон вводит метафору «кинематографического мышления», для которого характерно деление всякого движения на отрезки. Если мы наблюдаем стрелу, пущенную из лука, мы видим прерывистую линию из тех положений, которое стрела занимает в пространстве. Мы наблюдаем не последовательность изменений, но статический и дискретный ряд из неподвижных положений, распределенных по траектории. В связи с этим, следуя мысли Зенона, движения не существует, потому что оно распадается на снимки: оно неподвижно в каждой точке, мы же наблюдаем только эту совокупность точек, отделенных друг от друга. Зазор, образуемый между ними, ставит само движение под сомнение.

Бергсон пишет следующее: «Ошибка элеатов вытекает из того, что они отождествляют этот ряд неделимых и своеобразных актов [движения] с однородным пространством, в котором они осуществляются»<sup>250</sup>. Время, таким образом, отличается от пространства неделимостью и синкретизмом. Движение совершается не в виде рядоположенных точек, оно есть не траектория, известная заранее, но интенсивный путь, внутреннее усилие — единый акт без разделения, где каждое положение, подготавливаемое предыдущим, образует неразложимый континуум.

Истинное движение совершается именно в интервалах между положениями, которые индивидуальное сознание интегрирует: удерживая память о предыдущем моменте, оно продолжает движение этого момента в последующий, синтезируя «моменты» (условные остановки) в чистое изменение без возможности различия в нем «моментов» как числовых характеристик: «Неделимость движения предполагает, стало быть, невозможность мгновения», — пишет философ<sup>251</sup>. Бергсон, ввиду этого, называет подлинное время *мысленным синтезом*, или интервалом,

---

<sup>249</sup> Бергсон А. Собр. соч. в 4 т. Т.1. Опыт о непосредственных данных сознания. С. 92.

<sup>250</sup> Там же. С. 98.

<sup>251</sup> Бергсон А. Собр. соч. в 4 т. Т.1. Материя и память. С. 280.

воссоединяющим разрозненные временные отрезки<sup>252</sup>. Аналогичную идею высказывает и Набоков в «Текстуре времени» (четвертой главе «Ады»): «истинным временем» он называет «промежуток» (или «интервал») между регулярными единицами измерения<sup>253</sup>. *Реальное и внутреннее (психологическое) время, таким образом, протекает в интервалах и не подлежит разделению, всегда оставаясь цельным, и тем отличается от пространства, рассеченного на фрагменты.* Этот основной постулат будет иметь повышенное значение в континуальном нарративе Набокова, заинтересованного в «обретении» подлинного времени.

Набоков на протяжении всего литературного пути искал художественного выражения подлинного времени, которое было бы противопоставлено времени механическому и математическому<sup>254</sup>. Философия Бергсона соответствовала этим устремлениям писателя. Внешнему времени, наделенному характеристиками пространства, т.е. времени однородному, исчислимому, делимому, которое не изменяется ни при каких психологических условиях, не может быть ни растянуто, ни сокращено, этому «внешнему» времени Бергсон противопоставлял «психологическое время», которое он называет «чистой длительностью» (*durée pure*), независимой от пространства. Внешнее время Бергсон характеризует как «взаимную внеположность без последовательности», внутреннее время (длительность) — как «последовательность без взаимной внеположности»<sup>255</sup>.

Бергсон уподобляет длительность «мелодии» внутренней жизни<sup>256</sup>, которая организует богатство речевых и смысловых переходов в самых сложных романах Набокова («Дар»). Длительность представляет собой истечение нашего «я», где бесконечно смешиваются разнородные состояния сознания, остающиеся едиными при бесконечной множественности. Она, таким образом, несмотря на внешнюю хаотичность, не лишена устойчивости,

---

<sup>252</sup> Бергсон А. Собр. соч. в 4 т. Т.1. Опыт о непосредственных данных сознания. С. 101.

<sup>253</sup> Набоков В.В. Ада, или Отрада: Семейная хроника. М.: Издательство АСТ: Corpus, 2022. С. 536.

<sup>254</sup> Об этом см. Чук Л. Время в романах Набокова // Вопросы литературы. 2015. №1. С. 284–302.

<sup>255</sup> Бергсон А. Собр. соч. в 4 т. Т.1. Опыт о непосредственных данных сознания. С. 149.

<sup>256</sup> Там же. С. 104.

в связи с чем некоторые герои Набокова, несмотря на очевидное «смещение сознания», добиваются — путем художественной интеграции — высшего душевного равновесия при бесчисленной смене психических состояний (например, Федор Годунов-Чердынцев). Устойчивость длительности, к тому же, содержится в исходном французском выражении *durée pure*. Так, слово *durée* подразумевает и то, что *совершается* (как «длящееся») и то, что *совершилось* (как «продленное»), оно есть одновременно и нечто единое (постоянное), и нечто незавершенное (изменчивое). Длительность, таким образом, подразумевает некоторую *субстанциональность изменения*<sup>257</sup>.

Структурно же длительность представляет «непрерывную ткань внутренней жизни», внутри которой состояния, будучи неразличимыми, «взаимопроникают без ясных очертаний»<sup>258</sup>. Если мы присмотримся, как говорит Бергсон, к динамике нашей психической жизни, то мы обнаружим, что отчетливое определение начала одного состояния и окончания другого невозможно: всякое эмоциональное настроение предуготовляет последующее, изменяясь и ускользая от любого — числового и языкового — определения. «Все прочее — уже пишет Набоков — числовой символ или какой-нибудь аспект Пространства»<sup>259</sup>.

Число и слово, как «пространственные символы», делают внутреннюю жизнь безличным набором изолированных состояний. Длительность, по Бергсону, «невыразима» в своей «бесконечной подвижности», ибо «язык не в состоянии ее охватить, не остановив ее, не приспособив ее к своей обычной сфере и привычным формам»<sup>260</sup>. Отсюда стремление Бергсона выйти из поля «пространственных символов» и увидеть внутреннее время непосредственно, т.е. буквально: вне посредников слова и числа как пространственных символов. Представление о том, что душевная жизнь есть неразличимая динамика, неразложимая и разнородная по структуре, проясняет структурные особенности психологической прозы Набокова.

---

<sup>257</sup> См. об этом Блауберг И.И. Анри Бергсон. С. 418–424.

<sup>258</sup> Бергсон А. Собр. соч. в 4 т. Т.1. Опыт о непосредственных данных сознания. С. 94.

<sup>259</sup> Набоков В.В. Ада, или Отрада. Семейная хроника. С. 538.

<sup>260</sup> Бергсон А. Собр. соч. в 4 т. Т.1. Опыт о непосредственных данных сознания. С. 105.

Бергсон неоднократно апеллирует к художественному опыту. Даже жизненный порыв философ уподобляет вдохновению, пронизывающему материальный мир<sup>261</sup>. Как справедливо пишет Свасьян: «Бергсонизм есть именно художественный акт и эстетичен в своей сущности. Это — реакция разомкнутой эстетической метафоры на самодовлеющую замкнутость логического понятия»<sup>262</sup>. «Замысел жизни, — пишет Бергсон, — простое движение, пробегающее по линиям, связывающее их друг с другом и придающее им смысл, ускользает от нас. Этот-то замысел и стремится постичь художник, проникая путем известного рода симпатии внутрь предмета, понижая, усилием интуиции, тот барьер, который пространство воздвигает между ним и моделью»<sup>263</sup>. Подобного рода «симпатию» (как сочувственное проникновение внутрь других вещей), определенную в «Введении в метафизику» как «интеллектуальная аускультация», т.е. вслушивание в другого и перенесение себя в него<sup>264</sup>, мы обнаруживаем в романе «Дар»<sup>265</sup>.

Прежнее представление критики о том, что проза Набокова лишена «внутреннего зрения», ограничена только «внешним восприятием», не может проникнуться бытием Другого (по мнению Глеба Струве, например<sup>266</sup>), нам кажется несостоятельным. «Внутреннее зрение» в прозе Набокова занимает первостепенное положение. Федор, останавливаясь на лешинской лужайке, формулирует программу набоковского восприятия: глубже в предмет позволяет проникнуть «знанием умноженная любовь: отверстые зеницы»<sup>267</sup>.

---

<sup>261</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. С. 251.

<sup>262</sup> Свасьян К.А. Эстетическая сущность интуитивной философии А. Бергсона. Ереван, 1978. С. 12.

<sup>263</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. С. 185.

<sup>264</sup> Бергсон А. Введение в метафизику // Творческая эволюция. Материя и память. Мн.: Харвест, 1999. С. 1191.

<sup>265</sup> В романе «Дар» программная фраза из рассказа «Облако, озеро, башня» — «всякая настоящая хорошая жизнь должна быть обращением к чему-то, к кому-то» — становится эстетико-аксиологическим основанием всей художественной системы Набокова. Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. С. 583. Федор Годунов-Чердынцев «переселяется» в сознание вымышленных рецензентов, поэта Кончеева, А.Я. Чернышевского и его жены, сознание своего отца, сознание Яши Чернышевского и Чернышевского-писателя, помещается в сознание чешуекрылых, проникаясь их жизнью, и даже лошади, принесенной в жертву; при описании какого-нибудь предмета он может буквально переноситься в этот предмет, связывая и себя, и этот предмет в симпатическом восприятии. При «внешнем» описании человека же повествование неоднократно перемещается в чужую перспективу. Так, описывая продавца шаров, повествователь неожиданно взлетает над Петербургом и оказывается в чужой точке зрения: он видит город сверху, как если бы оказался на месте этого продавца, взлетевшего на воздушных шарах.

<sup>266</sup> Мельников Н.Г. Портрет без сходства. Владимир Набоков в письмах и дневниках современников (1910—1980-е годы). С. 68.

<sup>267</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 315.

Внутреннее зрение (симпатия), согласно Набокову, всегда продиктовано любовью к предмету созерцания и является духовным актом, нежели физиологическим зрением.

Далее, способность к «интеллектуальной симпатии» приобретает в прозе Набокова уникальную форму. Симпатическое восприятие не изображается Набоковым как «калейдоскоп», или монтажная смена, оптических позиций: изображение не теряет неделимости при переходах из одного сознания в другое<sup>268</sup>, оно «переливается» в чужие сознания, как различные состояния собственного Я. Внутренняя жизнь в текстах Набокова может быть охарактеризована как «протеистическая», т.е. неуловимая и склонная к перевоплощению<sup>269</sup>, в чем, несомненно, участвует структура длительности как основа изменчивой ткани многих психологических романов Набокова.

Следуя длительности и пытаясь подобрать к ней подходящий язык, писатель ставил перед собой и метафизические задачи. Бергсон пишет, что интуиция способна «поместиться в подвижную реальность, следовать за ее беспрерывно меняющимся направлением». Вследствие этого интеллект, по мнению Бергсона, «придет к понятиям текучим, способным следовать за реальностью во всех ее изгибах и усваивать само движение внутренней жизни вещей»<sup>270</sup>. Для поставленной задачи от Набокова потребовалась основательная переработка словесного материала. Даже наиболее подвижная речь, иррациональный внутренний монолог, в котором разорвана речевая и логическая ткань, внутренняя речь, лишённая интеллектуального значения, пользовались словами и потому были обречены на провал. Следовательно, нужно было выработать художественную форму, при которой преодолению подлежала бы сама статика в языке, так что появились бы «представления

---

<sup>268</sup> Об этом см. *Левин Ю.И.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. С. 287–232.

<sup>269</sup> Образ Протея служит удачной архетипической иллюстрацией для техники набоковского перевоплощения: и пародической, и симпатической. Образ в то же время отлично иллюстрирует и неуловимость автора, непрерывно изменяющегося в восприятии читателя. Образ Протея использовался для характеристики «Ады» в статье *Мельник Н.Г.* Роман-протей Владимира Набокова // *О Набокове и прочем: статьи, рецензии, публикации.* М.: Новое лит. обозрение, 2014.

<sup>270</sup> *Бергсон А.* Введение в метафизику // *Творческая эволюция. Материя и память.* Мн.: Харвест, 1999. С. 1209.

гибкие, подвижные, почти текучие, всегда готовые принять ускользающие формы интуиции»<sup>271</sup>. Именно эту задачу и выполняет психологическая проза Набокова на основе многочисленных нарративных приемов.

### **3.2. Общие замечания по поводу синтетической прозы Набокова: роман «Дар» как психологическая континуальность**

Когда мы говорили, что задачей психологической прозы Набокова является запечатление чистого изменения и работы чистого творческого сознания в его процессуальности, мы встали перед вопросом: какими путями возможно запечатлеть чистое изменение на языке статических категорий? Препятствием этому, как мы выяснили, является пространственность языка: он не только обобщает любое душевное явление, лишая его индивидуальной конкретности, но и выделяет его из естественных связей, делит длительность на застывшие понятия, и таким образом «реальная и внутренняя организация вещи заменяется внешним и схематическим составлением»<sup>272</sup>. Следовательно, мы делаем следующий вывод: *для того, чтобы запечатлеть чистое изменение, нужно преодолеть разделенность языковых единиц*. Таким же образом, как сознание, направленное на равномерные удары часов, синтезирует их в единую мелодию<sup>273</sup>, так и понятия должны организоваться так, чтобы границы между ними разрушились, чтобы и звучание, и смысл сливались в едином речевом потоке, лишенном дифференциальных признаков, иными словами, чтобы раздельное и множественное стало единым.

Набоковская метафора синестетической «радужности», как единой множественности, в таком случае приобретает особенное значение: «В такого рода головоломном упражнении <...> неоценимым подспорьем оказывается синестезия, большим поклонником которой является ваш покорный слуга»<sup>274</sup>. Однако синтетизм набоковской прозы не ограничивается только синестезией,

---

<sup>271</sup> Бергсон А. Введение в метафизику // Творческая эволюция. Материя и память.. С. 1183.

<sup>272</sup> Там же. С. 1186.

<sup>273</sup> Бергсон А. Собр. соч. в 4 т. Т.1. Опыт о непосредственных данных сознания.. С. 95.

<sup>274</sup> Набоков В.В. Ада, или Отрада. Семейная хроника. С. 549.

скорее, синестезия здесь становится универсальной структурной метафорой, поясняющей устройство набоковского текста.

В критической литературе неоднократно отмечалось, что роман «Дар» имеет синтетическую природу. Синтетичен он по жанровому составу, по интертекстуальному полю, по характеру языка, по совмещению текстовых и метатекстовых уровней, по связи представлений, воспоминаний, временных отрезков, перцептивных модальностей в синестезии и т.д., мы бы сказали так: роман «Дар» синтетичен универсально, синтез в нем есть универсальный принцип организации текста, а основа этого синтеза состоит в динамической интеграции разнородных компонентов в едином потоке. По удачной формулировке А.А. Бабикова: творчество Набокова стремится к «универсальности всего»<sup>275</sup>.

### 3.2.1. Синтетическая организация текста в романе «Дар»

Фундаментальные стилевые характеристики «Дара» изучались в статье Ю.И. Левина «О повествовательной структуре романа “Дар”», где исследователь называл текст «образцом синтетического романа», вершиной техники «смешений и просачиваний», и первым предложил интерпретацию текста как «нерасчлененной контаминированной подачи элементов внешнего и внутреннего опыта», единого «потока восприятия-воображения-воспоминания-осмысления». Под указанным внутренним потоком подразумевается та же «единая разнородность», что и упомянутая нами в контексте психологической прозы Толстого (характерно, что и Ю.И. Левин цитирует Толстого на последних страницах статьи<sup>276</sup>).

«Единая разнородность» характеризует длительность. Длительность представляет собой единый размолотый поток множественных состояний сознания: идентифицировать их невозможно, так что при аналитической

---

<sup>275</sup> Бабиков А.А. Стремление Набокова к универсальности всего». Режим доступа: <https://polka.academy/materials/879>

<sup>276</sup> Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. С. 321.

процедуре то, что казалось личным, становится анонимным и отдельным. Длительность возможна только в сплошном, едином, нерасчлененном виде.

Следует сказать и о том, что именно фундирует такое единство. Множественность окрашенных состояний объединяется личностью, к которой они принадлежат, и потому должна рассматриваться в первую очередь со стороны повествовательного анализа. Проза Толстого предлагает взаимодействие безличного автора-творца, который проникает в душевную сферу через внутренний монолог, через несобственно-прямую речь или посредством внешних авторских комментариев. Тексты Набокова в данном ключе характеризуются большей степенью гибкости, неразделенностью инстанции автора и героя, отсутствием остановок на комментарии. Проза Набокова лишена обобщений. И в конечном счете глубоко справедливо мнение Левина о том, что «мир «Дара» предстает перед нами как зрелище в восприятии одного единственного лица — Автора-героя», Годунова-Чердынцева, инициатора «внешнего мира»<sup>277</sup>. Сознание героя выступает источником контаминированного потока, из него и проистекает длительность, герой и есть эта длительность.

Ввиду этого и воспоминания, и образы, и повествовательные уровни, и разные речевые аспекты, и персонажи, и разнородные тексты, и восприятия, и пространство, и время, и воображение свободно проникают друг в друга и контаминируются внутри единого сознания Годунова-Чердынцева. Левин в статье подчеркивает важность принципа контаминации, но не привлекает для его трактовки философию Анри Бергсона — хотя именно она и должна была, на наш взгляд, объединить под единым кровом весь конгломерат указанных выше литературных качеств. Таким образом, Бергсон, по нашему мнению, может быть предложен для истолкования техники *универсального синтетизма*, который лежит в основании «Дара», где все стремится слиться со всем.

---

<sup>277</sup> Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. С. 320.

Набоков выделяется из всех мировых писателей прежнего поколения именно волей к множественности, поиском нового языка для выражения плюрализма. Это проявляется и на полиязыковой структуре его письма, и на любви к каламбурам, и на полигенетичности цитат и на многом другом: письмо Набокова одновременно и монологично, потому что голос автора всегда доминирует над другими, и полифонично за счет разнообразия его составных элементов. К этому синтезу Набоков, как мы считаем, был предрасположен психологически — творчество писателя воплощает синестетические особенности его сознания и развивает их на индивидуальной системе приемов. Именно как творческий подход, а не психологическую категорию, оценивал синестезию в произведениях Набокова Д. Бартон Джонсон: «Набокову действительно могла быть свойственна психологическая синестезия, которой он пользовался как основой для метафоры, описывающей его искусство. Однако использование синестезии в качестве основы художественной метафоры еще не обязательно означает, что она является активной силой в творческом процессе Набокова. Она просто может быть удобным и очень уместным приемом для создания метафоры, символизирующей его творческий процесс»<sup>278</sup>.

Как известно, синестезия представляет собой взаимопроникновение чувственных модальностей: зрительные впечатления отражаются во вкусовых, слуховые — во вкусовых и т.д. Цинциннат, наделенный синестетическим восприятием, свидетельствует: «Не только мои глаза другие, и слух, и вкус, — не только обоняние, как у оленя, а осязание, как у нетопыря, — но главное: дар сочетать все это в одной точке»<sup>279</sup>. Строка Набокова имеет обыкновение соединять несколько чувственных модальностей на пространстве нескольких слов, особенно остро воспринимаемых читателем ввиду отсутствия понятийного обобщения. В таком случае восприятие совмещает группу разных ощущений: когда, например, дети падают в

---

<sup>278</sup> Джонсон Д.Б. Миры и антимирy Владимира Набокова. СПб: Симпозиум, 2011. С. 42.

<sup>279</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Приглашение на казнь. С. 74.

«податливый мрак» (воспоминание о том, как в детстве Федор Годунов-Чердынцев прыгал в сено во время игры), понятие *стог сена* опускается, и остаются только чувственные качества: упругость и мягкость сена («податливость»), темнота в помещении («мрак»), но и эмоциональное облегчение после пережитого испуга («податливый»: в случае отсутствия зрительной опоры в темноте). Понятие как унифицированная и абстрактная совокупность признаков нивелируется признаками частными, «причем выделенными сугубо индивидуально»<sup>280</sup>.

В романе «Дар» обнаруживается множество подобных примеров. *Расплыв синеватой собаки* (т.е. «объявление»: как зрительное впечатление до его интеллектуальной категоризации); *шуршащая гроздь* (т.е. «связка воздушных шаров»: как совокупность весовых, осязательных и аудиальных ощущений); *музыка шелковой тугости* при завязывании *ленточек шапочных наушников* (осязательно-звуковые ощущения предшествуют понятийному определению); *тигровые полосы, не поспевшие за отскочившим котом* (замедленность зрительного впечатления относительно длительности вещей) и тому подобные.

Набоков, во-первых, обнажает непосредственное (чистое) восприятие до его интеллектуальной категоризации и потому нередко отказывается от обобщения, во-вторых, преподносит внешний мир как сложную ткань наложенных друг на друга ощущений (или чувственных качеств) в их взаимопроникающей конкретности, в-третьих, указывает на несоответствие понятийного мышления реальной длительности вещей, поскольку интеллект способен уловить только следы, только неподвижный образ, отделенный от динамического потока, как тень от оригинала. В связи с этим художественный образ лишается предметно-логической отчетливости в пользу непосредственных ощущений. Как пишет Я.В. Погребная, художественный мир первой главы «Дара», «слагаемый из звуковых переливов и оттенков

---

<sup>280</sup> Погребная Я.В. «Плоть поэзии и призрак прозрачной прозы...». Лирика В. В. Набокова. Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. ун-та, 2005. С. 141.

цвета», приобретает «импрессионистическую динамичность», они «делают его живым, меняющимся, неуловимом в этой изменчивости»<sup>281</sup>.

Таким образом, набоковский синтез может осуществляться на уровне образов, предлагая интерсенсорное (синестетическое) сгущение различных ощущений в словесной формулировке. Участие интеллекта в процессе восприятия в текстах Набокова редуцируется и преодолевается, так что восприятие становится интуитивным.

Синтетизм Набокова, однако, может быть определен как универсальный принцип и не ограничивается интерсенсорным (синестетическим) сгущением чувственных качеств в синтетическом комплексе. Синтетический и динамический принцип должен проявляться на уровне нарративной и речевой организации текста. Только в таком случае появится возможность запечатлеть внутреннее время (длительность) в его непрерывном движении. Подлинное время, как утверждал Набоков, протекает в интервалах между статическими положениями точек в пространстве. Этими положениями во внутренней сфере являются динамические душевные состояния. Сознание в таком случае должно синтезировать отчужденные друг от друга состояния и изображать *переходы* между ними. Таким образом, нарратив должен быть организован как постоянное изменение, в котором всякое состояние содержит в себе и предыдущее, и последующее состояния разом, представляя синкретичное единство. Рассмотрим, как психологический «переход» (или «мысленный синтез», по Бергсону) изображается в следующем отрывке из «Дара».

Ср. «Иногда она засыпала, пока я доверчиво ждал, думая, что она бьется над моей загадкой, и ни мольбами, ни бранью мне уже не удавалось ее воскресить. С час после этого я путешествовал в потемках постели, накидывая на себя простыню и одеяло сводом, так чтобы получилась пещера, в далеком, далеком выходе которой пробивался сторонкой синеватый свет, ничего общего не имевший с комнатой, с невской ночью, с пышными, полупрозрачными опадениями темных штор. Пещера, которую я исследовал, содержала в складках своих и провалах такую томную действительность, наполнилась такой душевной и

---

<sup>281</sup> Погребная Я.В. «Плоть поэзии и призрак прозрачной прозы...». Лирика В. В. Набокова. С. 142.

таинственной мерой, что у меня как глухой барабан начинало стучать в груди, в ушах; и там, в глубине, где отец мой нашел новый вид летучей мыши, я различал скулы идола, высеченного в скале, а когда наконец забывался, то меня десяток рук опрокидывали, и кто-то с ужасным шелковым треском распарывал меня сверху до низу, после чего проворная ладонь проникала в меня и сильно сжимала сердце»<sup>282</sup>.

Отличительным признаком процитированного фрагмента является его многоуровневость. Отрывок проходит по нескольким срезам сознания, но переход от одного к другому затушеван за счет отсутствия авторских пояснений. Первый уровень: время перед погружением в сон, когда повествователь (Федор в детстве) конструирует фантастическую действительность в процессе детской игры: «путешествия по потемкам постели», сложенной так, что она напоминает «сводом» и освещением древнюю «пещеру». Налаживается психологический «мостик» для перехода в следующее пространство (второй уровень). Пространство петербургской квартиры (постель, в которой ребенок играет) поступательно превращается в пространство пещеры. Поступательность этого перехода производится за счет характерной для Набокова семантической многозначности: так, например, отрывок — «...пещеру, которую я исследовал содержала в складках своих и провалах такую томную действительность» — метафоричен, и как любая метафора — многозначен, поскольку подразумевает *уже* не постель, но *пока* не пещеру, т.е. нечто переходное между ними.

Только благодаря этой последовательной метаморфозе пространства (вращающегося на образно-метафорической основе *пещера / постель*) сознание оказывается в «реальной» пещере (третий уровень), где отец «нашел новый вид летучей мыши» и где повествователь «различал скулы идола»: переход осуществляется теперь метонимически (по смежности образов отца и пещеры). Третий уровень представляет собой пространство воспоминания, поскольку в образ пещеры, уже «ничего не имеющей общего с невской ночью» и бытовой реальностью, включается воспоминание об азиатских

---

<sup>282</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 203.

путешествиях отца. Это воспоминание структурно видоизменяет образ пещеры и, вполне вероятно, подготавливается изначально, когда ребенок, по словам повествователя, принимается *путешествовать* «по потемкам постели»: детская фантазия в целом интерпретируется как путешествие.

Но не успевает сознание осмыслить переход между пространствами детской фантазии (2) и воспоминанием (3), как «десяток рук опрокидывали *меня* [неясная модальность], и кто-то с ужасным шелковым треском распарывал *меня* [неясная модальность] сверху до низу, после чего проворная ладонь проникала в меня и сильно сжимала сердце» [Курсив наш – Д.Б.]. Такой переход не подготавливается логически, кроме того, не предуведомляется автором, хотя тот и бросает мимоходом, что ребенок «совсем забывается», т.е. засыпает. Переход, как и прежде, ничем не маркируется. Сновидение образует четвертый уровень: кошмара, где ребенок, интроецируя историю из рассказов отца, становится животным, раздираемым на части<sup>283</sup>.

Если прежде ребенок отождествлял себя и отца на основании общего (по смежности) образа пещеры, то в следующем — тоже по смежности — себя и животного из рассказов отца. Субъективность повествователя (Федора) становится текучей, неопределимой: важно то, что уровни не имеют отчетливых границ, прежнее состояние выступает (развивается) *из* предыдущего, образы произрастают друг из друга. Жертвоприношение — из рассказов отца. Воспоминание об отце — из образа пещеры. Образ пещеры — из детской игры. Ввиду того, что образ семантически «заступает» в следующий, психологические переходы становятся слитными. В этом заключается главное условие синтетической организации текста, предполагающего связывание разрозненных предложений (поскольку членение текста на предложения подразумевает их отчуждение друг от друга) по принципу взаимопроникновения и развития одного из другого. По этому

---

<sup>283</sup> Это сновидение, по словам А.А. Долинина, изображает «ритуал жертвоприношения лошади алтайскими камами», т.е. восточными шаманами, который был описан в этнографических работах В.И. Вербицкого и М.Н. Соболева. Годунов-Чердынцев, очевидно, подчеркнул материал сновидения из рассказов отца. *Долинин А.А. Комментарий к роману «Дар»*. С. 75.

поводу Я.В. Погребная весьма справедливо замечает, что в «Даре» «точность пространственных характеристик размывается во всеобщем движении»<sup>284</sup>.

Перемещение планов и положений совершается в «Даре» усилиями творческого сознания. Сознание повествователя синтезирует разрозненные образы, разъединенные в пространстве и времени, — поскольку время традиционно понимается как пространство, — где существует прошлое и настоящее и где оба отделены друг от друга. В случае Набокова пространственные точки (отдельные образы), сжатые в непосредственных ощущениях, накладываются друг на друга. Для осуществления сжатия нескольких образов Набоков использует метонимию. Когда он пишет, что «из фургона выгружают белый ослепительный параллелепипед неба» и что этот параллелепипед, и фасад, и ветви качаются «с человеческим колебанием», он синтезирует в отражении «зеркального шкапа» не только то, что в нем отражается (очертания ветвей, неба и т.п.), но и людей, его несущих. Получается, что весь мир как бы сжимается в один образ.

Наложение пространственно-временных планов в «Даре» возникает нередко. Так, например, повествователь совершает переход в детское воспоминание (воспроизводимого в настоящем времени на фоне времени прошедшего в предыдущем абзаце) в следующем фрагменте.

Ср. «Весело ребятам бегать на морозце (1). У входа в оснеженный (ударение на втором слоге) сад — явление: продавец воздушных шаров. Над ним, втрое больше него, — огромная шуршащая гроздь. Смотрите, дети, как они переливаются и трутся, полные красного, синего, зеленого солнышка божьего. Красота! Я хочу, дяденька, самый большой (белый, с петухом на боку, с красным детенышем, плавающим внутри, который, по убиении матки, уйдет к потолку, а через день спустится, сморщенный и совсем ручной). Вот счастливые ребята купили шар за целковый, и добрый торговец вытянул его из теснящейся стаи. Погоди, пострел, не хватай, дай отрезать. После чего он снова надел рукавицы, проверил, ладно ли стянут веревкой с ножницами и, оттолкнувшись пятой (2), тихо начал подниматься стояком в голубое небо, всё выше и выше, вот уж гроздь его не более

---

<sup>284</sup> Погребная Я.В. «Плоть поэзии и призрак прозрачной прозы...». Лирика В. В. Набокова. С. 136.

виноградной, а под ним — дымы, позолота, иней Санкт-Петербурга (3), реставрированного, увы, там и сям по лучшим картинам художников наших (4)»<sup>285</sup>.

Таким образом, можно утверждать, что набоковский текст синтезирует не только образы и точки зрения (как в предыдущем отрывке комбинируется точки зрения фантазирующего ребенка и взлетевшего продавца шаров), но и пространственно-временные планы повествования. Собственно, пространственно-временное разделение в романе «Дар» теряет прежнее значение: роман превращается в психологический континуум, следующий за нелинейным развитием длительности сознания главного героя. Набоков, однако, несмотря на особенность своего мироощущения, не был новатором в этой технике. Она традиционна для импрессионистической лирики (стихи из сборника «Сестра моя — жизнь» Б.Л. Пастернака могли бы послужить отличным образцом разного рода смещений такого сорта). Набоковское новаторство заключается в том, что он переводит сгущение и сжатие, характерные для лирики, на прозаическую почву, где они приобретают, на фоне традиции, перворазрядную свежесть, хотя и соответствуют художественным поискам среди некоторых современников писателя (например, прозе того же Б.Л. Пастернака). Набоков, однако, не только вводит лирическое начало в прозу, но и играет на привычном различии прозы и поэзии, разрабатывая прозиметрический континуум. В романе «Дар», — пишет Погребная, — «проза не противопоставляется стиху: прозаические и стихотворные фрагменты образуют единую речевую ткань книги»<sup>286</sup>.

### **3.2.2. Поэзия и проза как отражение разных степеней интенсивности внутренней жизни**

Исследованию жанрово-родового синтетизма в романе «Дар» посвящалась глава из работы Я.В. Погребной «Плоть поэзии и призрак

---

<sup>285</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. 206.

<sup>286</sup> Погребная Я.В. «Плоть поэзии и призрак прозрачной прозы...». Лирика В. В. Набокова. С. 115.

прозрачной прозы: лирика Набокова», названная следующим образом: «Способы и принципы синтеза стиха и прозы, лирики и эпоса в художественном пространстве мира Набокова». Взаимодействие стиховых и прозаических элементов изучается на отрывках из первой главы романа. По результатам мотивно-образного, фонетического и семантического анализа сборника «Стихи», введенного фрагментами в прозаическую рамку романа «Дар», Я.В. Погребная приходит к выводу, что «сигналом перехода в область речи стихотворной выступают метр и рифма, даже если стихотворение представлено как сплошной речевой поток, не отделенный внешними указателями от пространства прозы»<sup>287</sup>. По поводу утверждения, что «не верлибр, а силлабо-тонический стих ставится Набоковым в зону перехода от прозы к стиху», мы не можем не добавить, что Набоков вводит в прозу и «маргинальные системы русского стихосложения»<sup>288</sup>, так что отчетливое и окончательное определение того, что есть проза, и того, что есть стихи, как нам кажется, сделать невозможно. Так, например, Набоков пародирует метризованную прозу Андрея Белого («капустный гекзаметр автора “Москвы”»), во-вторых, белые пятистопные ямбы из цикла «Вольные мысли» А.А. Блока<sup>289</sup>. Более того, даже проза, наделенная отчетливым метром и рифмами (напр., «Люби лишь то, что редкостно и мнимо...»), не является в чистом виде стихами, но представляет из себя нечто промежуточное. Во всяком случае такие переходы от прозы к стиху допускают разные степени проявленности стиховых свойств: текст *в каком-то отношении* становится стиховым, но и *в каком-то отношении* остается прозаическим. Динамика набоковского нарратива может таким образом определяться по характеру *неопределенности, переходности* жанрово-родовых качеств.

Однако мы должны обязательно учесть следующее фундаментальное замечание, сделанное Я.В. Погребной: границы между прозой и стихами в тексте Набокова стираются. Они преодолеваются посредством

---

<sup>287</sup> Там же. С. 115.

<sup>288</sup> Кормилов С.И. Маргинальные системы русского стихосложения. М.: МГУ, 1995.

<sup>289</sup> Долинин А.А. Комментарий к роману «Дар». М.: Новое издательство, 2019. С. 257.

немаркированных переходов между поэзией и прозой, где одно *развивается в* другое вследствие речевой интенсификации: «Один и тот же смысл выражается сгущенно, концентрированно в лирике и расплывается в эпическом пространстве», — заключает Погребная<sup>290</sup>. Лирика сгущает совокупность образов, тем самым добавляя к ним, во-первых, монолитность, лишенную подробностей, во-вторых, вследствие этого, недосказанность и размытость, уравновешенную прозой. Проза разбивает конденсированный материал строфических вставок на подробности, уделяя повышенное внимание внешним деталям, невозможным (и порой неуместным) в лирике.

Набоковская проза, однако, не совсем «прозаична»: повышенное внимание к отдельному слову делает это слово глубоко неоднозначным, предметность не совсем предметной в привычном смысле. В набоковской прозе господствует языковая игра, важнейшим следствием которой является полисемия, эвфонические созвучия, доходящие до параномазии, ритмические периоды и не меньшая, — и даже большая, чем в иной прозе — конденсация смысла, достигнутая за счет обильных применений метафоры и других тропов.

С этой точки зрения, проза и поэзия являют собой разные степени интенсивности *единого* речевого потока. При этом между двумя полюсами — наивысшей интенсивности, стоящей за стихотворными периодами, и — низшей интенсивности, стоящей за прозаическими, образуется мелодическая амплитуда. Текст интенсифицируется, переходя в стихотворение, и экстенсифицируется, обращаясь в прозу. Отсюда афористическая набоковская аттестация: поэзия — «плоть», а проза — «прозрачный призрак» (дифференциация проводится именно по степени интенсивности). Чистой прозы, как абсолютной экстенсивности, т.е. разряженности, в тексте Набокова нет. Есть, как мы сказали, только повышение или понижение интенсивности.

В интервью Олеину Тоффлеру писатель делился мыслью, что «никогда не видел качественной разницы между поэзией и прозой», и добавлял следующее: «И вообще, хорошее стихотворение любой длины я склонен

---

<sup>290</sup> Погребная Я.В. «Плоть поэзии и призрак прозрачной прозы...». Лирика В. В. Набокова. С. 112–113.

определять как концентрат хорошей прозы, независимо от наличия ритма или рифмы. Магия просодии может, выявляя всю гамму значений, усовершенствовать то, что мы называем прозой, но и в обычной прозе есть особый ритмический рисунок, музыка точной фразировки, пульсация мысли, передаваемая идиомами и интонациями. Как и в современных научных классификациях, в наших сегодняшних концепциях поэзии и прозы много пересечений. Бамбуковый мост между ними — это метафора»<sup>291</sup>. Это легко можно проследить на следующем отрывке, в котором мы заглядываем внутрь самого континуального развития прозаического слова в поэтическое.

Ср. «Не зная, что предпринять, ждать ли, что кто-нибудь впустит, пойти ли на розыски ночного сторожа в черном плаще, который блюдет замки на некоторых улицах, или всё-таки заставить себя звонком взорвать дом, Федор Константинович начал шагать по панели до угла и обратно. Улица была отзывчива и совершенно пуста. Высоко над ней, на поперечных проволоках, висело по млечно-белому фонарю; под ближайшим из них колебался от ветра призрачный круг на сыром асфальте. И это колебание, которое как будто не имело ровно никакого отношения к Федору Константиновичу, оно-то однако, со звенящим тамбуринным звуком, что-то столкнуло с края души, где это что-то покоилось и уже не прежним отдаленным призывом, а полным близким рокотом прокатилось “Благодарю тебя, отчизна...”, и тотчас, обратной волной: “за злую даль благодарю...”. И снова полетело за ответом: “...тобой не признан...”. Он сам с собою говорил, шагая по несуществующей панели; ногами управляло местное сознание, а главный, и в сущности единственно важный, Федор Константинович уже заглядывал во вторую качавшуюся, за несколько сажений, строфу, которая должна была разрешиться еще неизвестной, но вместе с тем в точности обещанной гармонией. “Благодарю тебя...” — начал он опять вслух, набирая новый разгон, но вдруг панель под ногами окаменела, все кругом заговорили сразу, и он кинулся, мигом отрезвась, к двери своего дома, ибо за нею был теперь свет»<sup>292</sup>.

<...>

«Спустя три часа опасного для жизни воодушевления и вслушивания, он наконец выяснил всё, до последнего слова, завтра можно будет записать. На прощание попробовал вполголоса эти хорошие, теплые, парные стихи.

---

<sup>291</sup> Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе. С. 156.

<sup>292</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 240.

Благодарю тебя, отчизна,  
за злую даль благодарю!  
Тобою полн, тобой не признан,  
я сам с собою говорю.  
И в разговоре каждой ночи  
сама душа не разберет,  
мое ль безумие бормочет,  
твоя ли музыка растет...

— и только теперь поняв, что в них есть какой-то смысл, с интересом его проследил — и одобрил. Изнеможенный, счастливый, с ледяными пятками, еще веря в благо и важность совершенного, он встал, чтобы потушить свет»<sup>293</sup>.

Приведенный отрывок интересен по нескольким причинам. Во-первых, сочинение стихотворения «Благодарю тебя, отчизна...» повторяет макроструктуру «Дара» поскольку, подобно роману в целом, стихотворение одновременно и создается у нас на глазах, и представляется в готовом виде. Более того, стихотворение вводит центральную тему благодарения. Во-вторых, оно проясняет механизмы зарождения стиха: стихотворение вырастает из неясных ритмических колебаний (Мандельштам называл эти колебания «погудкой»<sup>294</sup>, сопровождаемой беззвучным движением губ): «Это был разговор с тысячью собеседников, — свидетельствует Годунов-Чердынцев, — из которых лишь один настоящий, и этого настоящего надо было ловить и не упускать из слуха. Как мне трудно, и как хорошо... И в разговоре татой ночи сама душа нетататот... безу безумие безочит, тому тамузыка татот...»<sup>295</sup>. В творчестве В. Маяковского стихотворение тоже рождается из ритмического гула («Ритм — энергия стиха», — как пишет Маяковский в статье «Как делать стихи?»):

---

<sup>293</sup> Там же. С. 241.

<sup>294</sup> Мандельштам Н.Я. Воспоминания. М.: Книга, 1989. С. 64.

<sup>295</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 241–242.

Вы ушли ра ра ра ра ра в мир иной.  
Может быть, летите ра ра ра ра ра ра.  
Ни аванса вам, ни бабы, ни пивной.  
Ра ра ра / ра ра ра ра / трезвость<sup>296</sup>.

Стихотворение Годунова-Чердынцева создается из ритмического гула, постепенно приобретающего из чистых (заумных) до-языковых форм, лишенных предметного значения, отчетливые словесные очертания: ритм сгущается в слово. По первой части отрывка, к тому же, видно, как появление стихотворной строки разрабатывается прозаической речью, поскольку прозаическая речь композиционно *разрешается* в стихотворной строке как наивысшей точке языковой интенсивности. Сначала колебание фонаря напоминает колебание ритма и сталкивает со «звонящим тамбуриным звуком» строку «с края души» главного героя, испытывающего в этот момент страшное отчуждение от внешнего мира, потом строка разрабатывается ритмико-фонетическими средствами: «...уже не прежним отдаленным призывом, а полным близким рокотом прокатилось “Благодарю тебя, отчизна...”». За ней следует ритмическое ослабление: «Он сам с собою говорил [четырехстопный ямб в стихе], шагая по несуществующей панели» [условно: шестистопный ямб в прозе]. Предложение постепенно разряжается в полуударениях и окончательно переходит в прозу без отчетливой метрики.

Рожденная строка («Благодарю тебя, отчизна») по накалу переживания и по степени смысловой интенсивности может претендовать на охват проблематики всего романа. Она может прояснить и некоторые механизмы творческого процесса, погружая нас в мастерскую писателя. Несмотря на то что Набоков неоднократно указывал, что книга является автору в готовом виде до того, как она написана, — «существует в идеальном измерении, то проступая из него, то затуманиваясь»<sup>297</sup>, так что творческая работа

---

<sup>296</sup> Маяковский В.В. Собр. соч. в 13 т. Т.12. Статьи, заметки и выступления. 1917–1930. М.: Гослитиздат, 1959. С. 102.

<sup>297</sup> Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе. С. 184.

заключается только в отбраковывании вариантов<sup>298</sup>, приведенное описание этому не соответствует.

Набоков, как и многие модернисты, изначально глядел на произведение «сквозь магический кристалл» и ориентировался на предвидение (предъявленность) будущей книги. Однако создание стихотворения «Благодарю тебя, отчизна...» оспаривает эту теорию. Стихотворение радикально меняется именно по психологическим причинам. Если слово *благодарю* в первом варианте было употреблено в прямом значении («Благодарю тебя, Россия / За чистый и крылатый дар»), то во втором варианте оно опрокидывается в лермонтовскую иронию («Благодарю тебя, отчизна / За злую даль, благодарю») по внешней причине: похвальная рецензия, обещанная А.Я. Чернышевским в телефонном разговоре, оказывается первоапрельским розыгрышем. После чего эмоциональный настрой Годунова-Чердынцева надламывается и стихотворение выходит другим.

Мы получаем возможность наблюдать, «как» и «из какого сора» растут стихи. Стихотворение производится именно спонтанно, несмотря на утверждения Набокова. Аналогично изменяется представленное произведение (предварительный образец его) в итальянских главах «Анны Карениной» Л.Н. Толстого, в которых описывается работа художника Михайлова: его картина рождается из случайной капли стеарина, попавшего на бумагу, и радикально видоизменяется после того, как происходит ссора между ним и его женой — гнев смещает первоначальный план и определяет настроение полотна<sup>299</sup>. Важно и то, что творческий процесс в обоих случаях изображается непрерывно, проникая в ежедневные мысли и занимая отрезок текста, пока перед нами не появится готового стихотворения или картины. Тем

---

<sup>298</sup> Такой позиции придерживался Мандельштам: «Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта». *Мандельштам О.Э.* Собр. соч. в 2 т. Т.2. Проза. С. 171. Тем не менее, что интересно заметить, оба — и Набоков, и Мандельштам, как последователи Бергсона, — противоречили философу в том, что произведение может быть «пред-задано». Бергсон писал: «Но, обладая знанием всего, что дает ему объяснение, никто, даже сам художник, не мог бы точно предсказать, чем будет этот портрет, ибо предсказать это — значило бы создать его прежде, чем он был создан: нелепая, сама себя разрушающая гипотеза». В таком случае творческий акт стал бы телеологичен и, значит, детерминирован, чего Бергсон признать не мог. *Бергсон А.* Творческая эволюция. С. 44.

<sup>299</sup> *Толстой Л.Н.* Собр. соч. в 22 т. Т.9. Анна Каренина. Части 5–8. С. 41–42.

самым при изображении сочинительства, развернутого на страницах «Дара», появляется возможность наблюдать, как поэзия постепенно «вылущивается» из прозы по принципу возрастания интенсивности.

Это значит, что между поэзией и прозой возникает связующая нить, исходя из которой одно может переходить в другое, повторим, в результате мелодического развития прозы в поэзию и обратно. Однако нужно пояснить, что мы подразумеваем под «интенсивностью».

Интенсивность – как напряжение – нужно противопоставлять экстенсивности как протяжению. Протяженность и напряженность вещей допускают различную степень проявленности. Вещи становятся тем более протяженными, чем слабее становится напряженность между ними. «Дух, находящий себя в вещах, — по замечанию Бергсона, которое можно приложить к проблеме творчества и речевой динамике в романе “Дар”, — может идти в двух противоположных направлениях. Либо он следует своему естественному направлению — тогда это будет развитие в форме напряжения, непрерывное творчество, свободная деятельность; либо он поворачивает назад, и эта инверсия, доведенная до конца, приводит к протяжению, к необходимой взаимной детерминации элементов, ставших внешними по отношению друг к другу»<sup>300</sup>.

Значит, по мере убавления внутренних связей между вещами, соотнесенными друг с другом, напряжение ослабляется и переходит во внешнюю протяженность. Иными словами, напряжение есть степень взаимосвязи между вещами и понятиями<sup>301</sup>. Отсюда происходит требование соединить разрозненные языковые единицы на основании более напряженных и динамических связей, нежели логические или грамматические, таких, чтобы ни одно слово нельзя было бы изолировать от другого, чтобы они существовали «одно в другом».

---

<sup>300</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. С. 223.

<sup>301</sup> Там же. С. 171.

Вопрос о том, чем поэзия отличается от прозы, фундаментален для литературоведения. Он ставился в работах М.И. Шапира<sup>302</sup>, Б.В. Томашевского<sup>303</sup>, Ю.Н. Тынянова<sup>304</sup>, Ю.М. Лотмана<sup>305</sup>, М.Л. Гаспарова<sup>306</sup>, Е.Г. Эткинда<sup>307</sup>, Ю.Б. Орлицкого<sup>308</sup>, Р.О. Якобсона<sup>309</sup> и находил метафорическое выражение в высказываниях различных писателей. Известна формула Кольриджа: «Поэзия — это лучшие слова в лучшем порядке». Этот «лучший порядок», как представляется, подразумевает наиболее удачное соположение языковых элементов, когда, по словам Гумилева, придерживавшегося формулировки Кольриджа, ничего в стихе поменять нельзя<sup>310</sup>. Поэзия подразумевает потому сильнейшее сцепление элементов. Саша Соколов писал, что слова нужно «выстраивать в специальном высокоэнергетическом порядке»<sup>311</sup>. «Вещь, — считал Бабель, — держится сцеплением отдельных частиц. И сила этого сцепления такова, что её не разобьёт даже молния»<sup>312</sup>.

Л.Н. Толстой признавался в знаменитом письме к Н.Н. Страхову (от 1876 г.): «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой для выражения себя; но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслию (я думаю), а чем-то другим и выразить основу этого сцепления непосредственно словами нельзя»<sup>313</sup>.

---

<sup>302</sup> Шапир М.И. “Versus” vs “prosa”. Пространство-время поэтического текста // Philologica. № 2. 1995. С. 7–47.

<sup>303</sup> Томашевский Б.В. Стих и язык. Филологические очерки. М.; Л., 1959.

<sup>304</sup> Тынянов Ю.Н. Проблемы стихотворного языка. Л.: Academia, 1924.

<sup>305</sup> Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л., 1972.

<sup>306</sup> Гаспаров М.Л. Современный русский стих: Метрика и ритмика. М.: 1974; Гаспаров М.Л. Очерки истории русского стиха. М.: 1984; Гаспаров М.Л. Оппозиция «стих – проза» и становление русского литературного стиха // Русское стихосложение: традиции и проблемы развития. М.: Наука, 1985.

<sup>307</sup> Эткинд Е.Г. Материя стиха. Париж: Institut d'études slaves, 1978.

<sup>308</sup> Орлицкий Ю.Б. Стихи и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002.

<sup>309</sup> Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987.

<sup>310</sup> Гумилев Н.С. Полн. собр. соч. в 10 т. Т.7. Статьи о литературе и искусстве. М.: Воскресение, 2007. С. 240.

<sup>311</sup> Соколов С. «Я всю жизнь выбираю лучшее. Чаще всего бессознательно...» (Беседа Ирины Врубель-Голубкиной с Сашей Соколовым). Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/library/sasha-sokolov-ya-vsyzhizn-vybirayu-luchshee-chashhe-vsego-bessoznatelno-beseda-iriny-vrubel-golubkinoj-s-sashej-sokolovym>

<sup>312</sup> Воспоминания о Бабеле. Сборник. М.: Кн. палата, 1989. С. 28–29.

<sup>313</sup> Толстой Л.Н. Собр. соч. в 22 т. Т.18. Письма. С. 784.

Во всех случаях поэтический язык определяется как напряженная связь, не подлежащая «переводу» на прозаический язык. Как только мы подвергаем литературное произведение пересказу, оно утрачивает естественные связи и распадается на фрагменты, где степень согласованности и напряжения ослабляется. Так происходит переход от поэтической речи в прозаическую, или практическую. Как известно, слово в практической речи выполняет коммуникативную функцию: ввиду автоматизированности речевого поведения, мы не обращаем внимания на созвучия, не выделяем слова синтаксическими повторами, — любая рифма и созвучие в обыденной речи приобретает комический оттенок и зачастую вредит коммуникации. Смысловое напряжение, характерное для поэтического языка, провоцирует «затрудненность» (термин В.Б. Шкловского), избыточную для коммуникативных целей. В случае романа «Дар» смысловое напряжение определенным образом характеризует тонус внутренней жизни. Когда сознание переходит в стиховую форму, оно достигает высшего напряжения, в ней мы помещаемся в длительность; но как только связи ослабляются, мы выходим из такого состояния в мертвую бытовую плоскость:

Ср. «Всё это волшебно держалось, полное красок и воздуха, с живым движением вблизи и убедительной далью; затем, как дым от дуновения, оно поддалось куда-то и расплылось, — и опять Федор Константинович увидел мертвые и невозможные тюльпаны обоев, рыхлый холмик окурков в пепельнице, отражение лампы в черном оконном стекле. Он распахнул окно. Исписанные листы на столе вздрогнули, один завернулся, другой плавно скользнул на пол. В комнате сразу стало сыро и холодно»<sup>314</sup>.

В другом месте Набоков называет такое состояние «стихотворным похмельем»<sup>315</sup>. Эта метафора, по нашему мнению, наиболее точно передает мысль о том, что сознание, вышедшее из творческого порыва (как сущности длительности), встречает вокруг мертвый быт, не преобразенный фантазией,

---

<sup>314</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 308.

<sup>315</sup> Там же. С. 338.

распавшиеся вещи. Ключевая мысль Набокова заключается в том, что сознание, переживающее такие переходы от «опасного для жизни воодушевления» (творческого процесса) в будничную жизнь, остается единым, несмотря на сильную изменчивость состояний сознания.

Но проблема речевой интенсивности как выражения интенсивности сознания, понятого в ракурсе философии «длительности» как предельно сжатого и напряженного душевного континуума, неизбежно отражается на языковых проблемах. Если поставить вопрос корректно, по нашему мнению, получится глубже понять стратегию Набокова по трансформации языка в музыкальную континуальность (которую он называет «пеньем мысли» в письме к В.Е. Слоним<sup>316</sup>) и выяснить пути преодоления словесной «невыразимости» тех или иных непосредственных душевных переживаний.

### **3.2.3. Организация континуальной речи как психологическая проблема**

Автор романа «Дар», Годунов-Чердынцев, откровенно формулировал свою творческую установку: «Да, я мечтаю когда-нибудь произвести такую прозу, где бы “мысль и музыка сошлись, как во сне складки жизни”»<sup>317</sup>. Как мы говорили прежде, в романе «Дар» предпринимается попытка к интеграции мышления и музыкальной фактуры слова, поиск мышления, переданного как речевая модуляция психики персонажа. Как мы выяснили, набоковская речь приближается к континуальной и синтетической. Для того, чтобы осмыслить и выяснить закономерности и предпосылки к организации континуальной речи в текстах Набокова, мы считаем необходимым обратиться к изучению психологической структуры слова и речи. Основу дальнейшего рассуждения составили труды Л.С. Выготского «Мышление и речь» и А.Р. Лурии «Язык и сознания». Выводы были применены к конкретной художественной практике Набокова в романе «Дар».

---

<sup>316</sup> Набоков В.В. Письма к Вере. М.: КоЛибри, 2018. С. 53.

<sup>317</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч.: В 5 т. Т.4. Дар. С. 256.

В процессе онтогенетического развития человеческого мышления, как пишет Выготский, ключевую роль играет речь. Выготский неоднократно повторяет, что «мысль совершается в слове» и мысль, не опосредованная словом, невозможна. Однако между мышлением и речью происходит диалектическое развитие: внешняя речь, унаследованная ребенком от взрослых и перешедшая во внутреннюю речь, последовательно становится речевым мышлением, организованным по другим законам, нежели внешняя речь, откуда мышление произошло. Оно не имеет конкретного адресата (хотя и бывает диалогичным), не требует артикуляции, в нем понятия связываются согласно иной структуре, собственно в мышлении семантические единицы не похожи на «понятия» и «слова», скорее, — это чистая динамика смысла, сфера чистых значений<sup>318</sup>.

Мы видели на примерах из Толстого, как организована внутренняя речь: она лишена синтаксических правил, грамматических и логических связей. Внутренняя речь является идиоматичной, сокращенной (эллиптической), предикативной. То, что может развернуто грамматически во внешней речи (особенно письменной), может быть сокращено во внутренней речи до единственного слова, эквивалентного предложению.

В то же время внутренняя речь не менее отличается и от речевого мышления. Она выступает посредником между мышлением и речью, переводит мыслительные процессы в речевые. Речевое мышление, в сущности, отличается бесплотностью, нематериальностью, представляет внутренний процесс, освобожденный от речевого эквивалента. Выготский пишет о том, как речь, погружаясь внутрь, *испаряется в мысль*.

---

<sup>318</sup> Настоящие замечания будут применяться к философии длительности Анри Бергсона. Мы сознательно совершаем синтез между мышлением в терминологии Выготского (процессуальным и синкретическим по характеру) и мышлением «в длительности» (настолько же процессуальным в терминологии Бергсона). Более того, оба мыслителя отмечают, что мышление, в результате усвоения языка, хотя и становится интеллектуальным, все же превышает возможности интеллекта. В случае Выготского это – речевое мышление, в случае Бергсона – это интуиция как «супра-интеллектуальный поток», структурированный по иным, нежели законы внешней речи, правилам. Мы сознаем условность такого сравнения. Выготский выступает против спиритуализма и бергсонизма в Главе VII «Мышления и речи». Сопоставление структурных компонентов речевого мышления и длительности Бергсона было предпринято в целях освещения лингвостилистической работы в романах Набокова. Набоков, без сомнения, теоретически будет ближе Бергсону, нежели Выготскому. Однако его стратегия по деформации понятийного языка, как мы полагаем, будет понятна только при изучении работ Л.С. Выготского. Отсюда потребность в настоящей главе.

Об этом, как нам представляется, говорит психологическое наблюдение Набокова о том, как внутренняя фраза *доделывается мыслью*, когда предсонное бормотание его героя — «...изобразили и бриз из Бразилии, изобразили и ризу грозы...»<sup>319</sup> — обрывается «на полуслове». Речь переходит в мышление именно там, где стоит многоточие, окончание фразы испаряется, погружаясь глубже, чем может определить внешнее слово. Об этом и другой отрывок Набокова — скажем так: обратного порядка — про стихи, которые «не дотягивали до воплощения и оплодотворяли тайную глубину» т.е., оставшись не написанными, слова испарялись в область неоформленного мышления и откладывались в памяти. Всюду в романе «Дар» мы встречаем как бы намеки на возможные слова, напряжение мысли к словесной материализации<sup>320</sup>. Недаром и Выготский в качестве эпиграфа к последней главе «Мышления и речи» выбирает стихотворение «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» О.Э. Мандельштама. Строка — *слепая ласточка в чертог теней вернется* — становится знаковой для троих.

В речевом мышлении смыслы сливаются между собой. Они протекают без остановки, периодически сжимаясь в бессвязные слова, сопутствующие мышлению<sup>321</sup>. Так образуется «внутренняя речь», затем артикулируется «внешняя речь», если она необходима: так сознание пробирается из личной области в безличную, от внутреннего смысла к общепринятой системе значений. Но возможен ли перевод структуры мышления в структуру речи без смысловой потери — составляет действительную проблему. Мы, таким образом, ставим центральный вопрос текущего параграфа: при каких условиях письменная речь способна сохранить первоначальную организацию речевого мышления, иными словами, как «мысль» может стать речевой «музыкой»?

---

<sup>319</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 527.

<sup>320</sup> Ср. образную параллель: «...на серой кругловатой крыше фургона, страшно скоро стремились к бытию, но недоовплотившись растворялись тонкие тени липовых ветвей». Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 195.

<sup>321</sup> Таков процесс стихотворчества Ф. Годунова-Чердынцева в романе «Дар»: неясные намеки на возможные стиховые строки, мыслительные процессы постоянно сгущаются в элементы «внутренней речи», оформляются в ней, однако затем, как правило, возвращаются обратно в чистое речевое мышление музыкального характера. Образуется живая диалектическая динамика между мышлением и речью.

«Течение и движение мысли, — пишет Выготский, — не совпадает прямо и непосредственно с развертыванием речи. Единицы мысли и единицы речи не совпадают. Один и другой процессы обнаруживают единство, но не тождество. Они связаны друг с другом сложными переходами, сложными превращениями, но не покрывают друг друга, как наложенные друг на друга прямые линии»<sup>322</sup>. «Мысль, — пишет Лурия, — психологически, пожалуй, наиболее трудно доступное для вербализации психологическое явление»<sup>323</sup>.

Переход от мышления к речи происходит следующим образом. Речевое мышление последовательно «уплотняется», развиваясь из чистых семантических единиц, обладающих синкретическим характером, в отдельные слова: «Прерывистая по своему существу, поскольку осуществляется она через рядоположенность слов, речь может только метить редкими вехами принципиальные движения мысли»<sup>324</sup>. Более того, единицы «внутренней речи», не оформленные пока в грамматическом и логическом виде, обладают только лично-психологическим смыслом; но как только они оформляются в унифицированное понятие, личное содержание выветривается из них. Внутренняя жизнь оскудевает в общем понятии. Известная констатация Тютчева — «мысль изреченная есть ложь» — поясняет именно эту проблему («Как сердцу высказать себя?»), которую на протяжении долгих лет пытается разрешить литература. «Я бы начал с азов, — мечтает Цинциннат Ц. — и, постепенно, столбовой дорогой связанных понятий, дошел бы, довершил бы, душа бы обстроилась словами...»<sup>325</sup>, но герой всякий раз натывается на «общие слова» и разочаровывается в своих попытках.

Как известно, художественная литература имеет особую коммуникативную функцию. Она не может ничего «передать», потому что она не пользуется «общими понятиями», она выражает специфическую «конкретность» и затрудняет всякое терминологическое понимание. Конкретность поэтического слова, писал Тынянов, заключается в

---

<sup>322</sup> *Выготский Л.С.* Мышление и речь. С. 329.

<sup>323</sup> *Лурия А.Р.* Язык и сознание. С. 191.

<sup>324</sup> *Бергсон А.* Собр. соч. в 4 т. Т.1. Материя и память, 1992. С. 238.

<sup>325</sup> *Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Приглашение на казнь. С. 175&

своеобразном «процессе *изменения значения слова*, которое делает его живым и новым»<sup>326</sup>. Впрочем, любой устный контекст делает унифицированное значение измененным. Достаточно добавить необходимую (например, ироническую) интонацию, чтобы слово изменило смысл на противоположное. Но в письменной речи деформация (изменение) значения усложняется.

Слова в письменной речи опираются только на понятийное значение. Следовательно, нужно это понятийное значение деформировать. Деформация может совершаться в ряде художественных операций: ритмизации, синтаксической разработки, богатой паузами, расставлением смысловых акцентов посредством звука, связывания смысла при помощи звука и т.п. В таком случае происходит прямое непосредственное сообщение психических состояний, обходящее систему нормативных интеллектуальных значений.

Для этого требуется пробудить в слове, спавшие в устной речи, потенциальные смысловые возможности. Слово требуется поставить в «силовой» контекст, где слова будут актуализировать, или высвечивать, друг в друге те или иные смысловые аспекты. Набоков описывал этот процесс в образах «воспламенения» и называл «живым переливом строки», когда «слово обыкновенное оживает», «заимствует у своего соседа его блеск, жар, тень, само отражаясь в нем и его тоже обновляя этим отражением»<sup>327</sup>. Таким путем, по всей видимости, только и может быть преодолена психологическая «невыразимость» того или иного мыслительного содержания на письме.

Итак, язык ограничивает мышление (а значит: длительность) в процессе обобщения его динамической организации и перевода ее из интуитивной структуры в интеллектуальную, неподвижную и раздельную. Интуитивная организация мышления характеризуется повышенной интенсивностью смысловых связей, которые становятся разрозненными в интеллектуальной организации языка. Мышление в таком случае понимается не как отвлеченная мысль (общая идея), выразимая посредством понятий и

---

<sup>326</sup> Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино // Иллюстрации. С. 311.

<sup>327</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 101.

которую нужно «передать», но как *процесс*, который нельзя собрать из отдельных слов, процесс, который нужно *пережить*. Отдельные слова, таким образом, могут выразить только «общую идею», живая организация длительности для них невыразима.

Однако, как мы сказали, вступая в другую систему отношений, систему поэтическую, слова начинают функционировать иначе: то, что не было существенным для коммуникативного сообщения, становится таковым в художественном контексте. Смысловое напряжение (т.е. длительность) отражается в *отношениях* между словами и совершается в *интервалах* между ними. Психологическое и речевое в таком случае сближаются, поскольку преодолевается внеположность языковых знаков.

Гинзбург писала по поводу «нового романа»: «Французский “новый роман” 1950—1960-х годов теоретически хотел представить более или менее чистые процессы, так сказать, процессы без человека, в идеале — чистую текучесть, что невозможно, поскольку противоречит самой природе искусства как значащей и организующей формы. Самое слово есть уже остановка потока и покорение хаоса»<sup>328</sup>. Мысль исследовательницы, как нам кажется, следует переосмыслить в отношении набоковской прозы. Как мы говорили, пока только на уровне декларации, литература обладает средствами преодоления материальной природы слова. Материальность языка проявляется во внеположности знаков друг относительно друга, а также обобщенности всякого языкового знака. Следовательно, нужно, во-первых, синтезировать слова между собой в нераздельный поток, во-вторых, сделать слово процессуальным и индивидуально-конкретным, следовательно, неопределенным и смутным по содержанию. Бергсон находит метафору, очень близкую к синестетическому стилю Набокова: метафору *цветной дымки*. Он пишет о том, что понятие «надо расширить, сделать его более гибким и, окружив его цветной дымкой, тем самым возвестить, что понятие не

---

<sup>328</sup> Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. С. 272.

вмещает в себя весь опыт»<sup>329</sup>. Но такая цветная дымка, как он говорит в другом месте, должна характеризоваться как ускоренная длительность «спектра в тысячах оттенков с нечувствительными переходами от одного оттенка к другому»<sup>330</sup>. Такую же метафору легко обнаружить в прозе Набокова: Василий Иванович («Облако, озеро, башня»), наблюдая из пассажирского окна на травяной склон, следит, как *цветы сливаются в цветные строки*<sup>331</sup>. Метатекстуальная ценность данной метафоры заключается именно в легитимизации синестетического и динамического истолковании набоковского письма<sup>332</sup>.

Подведем итог: неопределенность (1), смысловой плюрализм (2) и синтетизм (3) должны отличаться повышенной динамикой (4) при организации процессуальной речи, способной выразить длительность.

Новое качество письменной речи предполагает не только превращение речи в музыку (обесмысливание в глоссолалии), но и связывание смысла посредством звука, по словам Набокова, «когда за разум зашедший ум возвращается с музыкой»<sup>333</sup>. Музыка в данном случае должна представлять собой содержательную мелодию смысла, родственную внутренней речи именно тем, что она избавляется от нормативных значений. Внутренняя речь, однако, структурно ближе к словесной организации, нежели мыслительной. Именно от вербальности и происходит ее пунктирность и дискретность. Проза Набокова преодолевает «внутреннюю речь» как квази-вербальную и дискретную путем преобразования слова в слово процессуальное, организованное музыкально.

Нередко слова в прозе Набокова вступают в заумно-звуковые сочленения по типу: «...и попав в постель, тело уже не верит, что вот только что играло, ползало по полу залы, по ковру, пока врем»<sup>334335</sup>. Даже в данном

<sup>329</sup> Бергсон А. Мысль и движущееся. Статьи и выступления. С. 40.

<sup>330</sup> Бергсон А. Введение в метафизику // Творческая эволюция. Материя и память. Мн.: Харвест, 1999. С. 1178.

<sup>331</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 584.

<sup>332</sup> Проблема синестетического письма изучалась в главе «Алфавитные радуги» в работе Джонсон Д.Б. Миры и антимирны Владимира Набокова. СПб: Симпозиум, 2011.

<sup>333</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 215.

<sup>334</sup> Там же. С. 208.

<sup>335</sup> На заумную речь в «Даре» указывал Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб.: Гиперион, 2002. С. 80.

случае «заумность» звуковой организации обуславливается психологической функцией: характеризует погружение сознания заболевшего героя в лихорадочный бред (симптомы скарлатины). Так звукосочетания разнородных языковых единиц прочно связываются между собой и транслируют индивидуальный опыт.

Более репрезентативный образец звукосмыслового связывания речевых единиц можно обнаружить в следующем отрывке:

Ср. «После перерыва густо пошел поэт: высокий юноша с пуговичным лицом, другой, низенький, но с большим носом, барышня, пожилой в пенсне, еще барышня, еще молодой, наконец — Кончеев, в отличие от победоносной чеканности прочих тихо и вяло пробормотавший свои стихи, но в них сама по себе жила такая музыка, в темном как будто стихе такая бездна смысла раскрывалась у ног, так верилось в звуки, и так изумительно было, что вот, из тех же слов, которые нанизывались всеми, вдруг возникало, лилось и ускользало, не утолив до конца жажды, какое-то непохожее на слова, не нуждающееся в словах, своеобразное совершенство»<sup>336</sup>.

Отрывок представляет собой авторский комментарий по поводу выступления Кончеева, прототипами которого, как известно, являются Вл. Ходасевич и в данном фрагменте — Александр Блок. Характер публичного чтения Кончеева отсылает к «вялой», траурной декламации Блока. Известно, что Набоков подчеркивал «исключительную музыкальность» блоковской лирики — она пронизывает и «прозрачную прозу» Набокова<sup>337</sup>.

В первую очередь стоит подчеркнуть, что отрывок самописателен: заявленные принципы воплощаются тут же. Базовая метафора — *речь лилась* (внутренняя форма: *речь от река*) — разворачивается на фонетическом, синтаксическом и образно-метафорическом уровне. Она подразумевает, во-первых, переход от практической речи к поэтической («слова, которые нанизывались всеми»), во-вторых, деформацию понятийного содержания слова («непохожие на слова») и, наконец, подключение текучей,

---

<sup>336</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 276.

<sup>337</sup> Подробнее об этом Долинин А.А. Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове. С. 335.

неопределенной мелодии, при которой смысловая связь обуславливается гармоническим распределением звука («жила такая музыка») и нелинейной мелодикой синтаксиса, богатой повторами (на словах «так» / «такая») и придаточными предложениями.

На фонетическом уровне каждый звук составляет темы и переплетается по принципу контрапункта. Доминирующую роль играют звуки: [з], [ж], [л] и [в] — из согласных; и гласные — [у], [и], [е], [о], [а]. Перечисленные звуки, в связке, приобретают самостоятельную семантику, которая соединяет слова, формально далекие по значению (напр., *верилось* — *звуки* — *музыка* — *изумительно* — *нанизывались* — *возникало* — *лилось* и т.д.). Фонетика становится проводником смысла, не определимого на понятийном языке. Совершается звуко-смысловой синтез. Происходит синтез и других речевых аспектов: синтаксис переходит в метафорику, метафорика в синтаксис, как и фонетика проникает в другие уровни речи. Каждый из уровней выражает друг друга и размывает интеллектуальные значения слов. Словарное значение глагола *возникать* имеет мало общего с тем, какое оно приобретает в контексте, — главным образом потому, что является продолжением общей метафоры (*ручья* и *утоления жажды*) и находится в напряженных синтетических отношениях со смежными словами. Словесная пара *возникало* и *ускользало* симметрически обрамляет слово *лилось* и связывается полной рифмой на *-ало*, что поддерживается и ритмом (переходы анапеста на неровный ямб), и синтаксической разработкой речи. Слово *возникало* теряется в синтезированном потоке смысла. Фрагмент может послужить иконическим выражением длительности как мелодического потока внутренних состояний.

Мы, однако, не можем пройти мимо другой техники Набокова. Она будет представлять сугубо семантическое преодоление принципа внеположности языкового знака. Напомним, язык ограничивает мышление, потому что изолирует душевные состояния друг от друга. Набоков решает проблему синтетическими средствами и на уровне чистой семантики. При разработке континуальной (или процессуальной) прозы Набоков совершает

деформацию унифицированного значения слова. Набоков применяет каламбуры в семантических целях. Семантика каламбурного слова подвергается дестабилизации, в нем образуется несколько смысловых центров. Шкловский писал, что в каламбурном сочетании «происходит пересечение двух семантических (смысловых) плоскостей на одном знаке (слове)»<sup>338</sup>. В каламбурном слове «принудительно связываются» смысловые ряды: особенно когда составляются каламбурные цепочки из нескольких каламбуров подряд. Это и делает Набоков. В таком случае содержание слова определяется семантической игрой в других словах, семантика лишается самостоятельности, определяется другими, семантическая внеположность разрывается. Слова семантически проникают друг в друга. Для иллюстрации достаточно открыть любую страницу из «Дара». Посмотрим на смысловую цепочку на первой странице «Дара». Слова на «числовую семантику» выделяем жирным шрифтом.

Ср. «Облачным, но светлым днем, в исходе **четвертого часа**, первого апреля **192...** года (иностраный критик заметил как-то, что хотя многие романы, все немецкие например, начинаются с даты, только русские авторы — в силу оригинальной честности нашей литературы — **не договаривают единиц**), у дома номер семь по Танненбергской улице, в западной части Берлина, остановился мебельный фургон, очень длинный и очень желтый, запряженный желтым же трактором с гипертрофией задних колес и более чем откровенной анатомией. На лбу у фургона виднелась звезда вентилятора, а по всему его боку шло название перевозчицкой фирмы синими аршинными литерами, каждая из коих (включая и **квадратную точку**) была слева оттенена черной краской: недобросовестная попытка пролезть в **следующее по классу измерение**»<sup>339</sup>.

Набоков вводит в нарратив семантическое поле, которое можно (условно) охарактеризовать как «математическое» (связанное с исчислением). Сначала оно употребляется, казалось бы, в прямом значении: *исход четвертого часа*. Затем к нему добавляется смысловая неопределенность:

---

<sup>338</sup> Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914 — 1933). С. 242.

<sup>339</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 191.

192... года, — точная датировка не указывается, потому что *русские авторы не договаривают единицу*. Происходит приращение смысла: во-первых, семантика приобретает литературно-интертекстуальные оттенки (указание числа как национальная литературная традиция), во-вторых, размывается числовая определенность, — она растягивается в бесконечность («не договаривают единицу»). Далее, замечание по поводу трехмерного оформления надписи на фургоне актуализирует метафизическую семантику: *квадратная точка и литеры не могут пролезть в следующее по классу измерение*. То есть, надо полагать, литература (во-первых) и интеллект (во-вторых) не могут преодолеть геометрическое мышление, евклидово пространство<sup>340</sup>. В таком случае математическая «незавершенность» повествовательного зачина приобретает метафизический смысл<sup>341</sup>. Но этот смысл не подлежит определению, в противном случае мы будем централизовать смысловую динамику, выделять слова из семантической связи. Они приобретают смысл только в семантической комбинации.

Следующее средство работы над словесным материалом будет сближать Бергсона и Набокова: упор на метафору. Метафора выступает, по словам Ю.В. Подороги, «формой мысли»<sup>342</sup>. Далее она цитирует «Антропограммы» В.А. Подороги: «...метафора — это не повторяемый тип связи по переносу свойств одного предмета на другой, а их столкновение, из которого рождается третий. Метафора взрывает, расширяет, трансформирует, — так обнаруживается Реальность и доступ к ней (А. Белый, А. Платонов). Использование метафор для целей познания — это и есть стиль другой

---

<sup>340</sup> Тема характерная для Белого в романе «Петербург» (см. главу «Квадраты, параллелепипеды, кубы») и лирики Мандельштама (см. «Скажи мне, чертежник пустыни...»).

<sup>341</sup> Особенно в ракурсе следующих мотивно-семантических переключек. Стоит упомянуть описание детской лихорадки, когда в сознании Годунова-Чердынцева «растут, распирая мозг, какие-то великие числа», названные «безудержно расширяющейся вселенной», «проливающей странный свет на макрокосмические домыслы нынешних физиков». *Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 208. Добавим к тому, что Чернышевский запрещал сыну заниматься «чистой математикой»: «...его бесила эта математическая страсть не только как проявление бесполезного: измываясь над всякой новизной, отставший от жизни Чернышевский отводил душу на всех новаторах, чудаках и неудачниках мир». Далее Набоков добавляет: «Он боялся пространства или, точнее, боялся соскользнуть в другое измерение, — и, чтоб не погибнуть, всё держался за верную, прочную, в *евклидовых складках* [курсив наш — Д.Б.] юбку Пелагеи Николаевны Фан-дер-Флит (рожденной Пыпиной)». *Там же.* С. 471-472.

<sup>342</sup> *Подорога Ю.В.* «Восстановить чувственный опыт» как мыслительный императив. Размышления по поводу поэтического опыта Бориса Пастернака // *Человек.* 2021. Т. 32, № 5. С. 167–179.

литературы»<sup>343</sup>. Свасьян же говорит про «разомкнутость» метафоры, ее способность к «безграничному расширению»<sup>344</sup>, которое мы и наблюдаем в прозе Набокова.

В случае Набокова метафора употребляется, во-первых, чтобы сжимать слова в синкретический комплекс при условии вычитания сравнительных связей, во-вторых, чтобы разомкнуть словесный ряд и связывать слова, принадлежащие различным семантическим полям. Например: «Палевые в сизых тюльпанах обои будет трудно претворить в степную даль. Пустыню письменного стола придется возделывать долго, прежде чем взойдут на ней первые строки. И долго надобно будет сыпать пепел под кресло и в его пахи, чтобы сделалось оно пригодным для путешествий»<sup>345</sup>. Метафоры Набокова образуют ряды и позволяют беспрепятственно маневрировать между семантическими полями. В случае отрывка выше «кресло» уподобляется «коню», «стол» — «пустыне», «обои» — «степной дали». Само письмо подразумевает универсальную метафору «путешествия». Метафора, во-первых, обогащает семантическую структуру слова, обновленную другим словом, соотнесенным с ним метафорической связью, во-вторых, делает значение более неопределенным, «полифоничным», в-третьих, позволяет переходить из плоскости «быта» в плоскость «письма» без остановок на авторское пояснение. Метафоры обеспечивают неделимость высказывания.

Вернемся к мысли, поставленной в начале работы. Если длительность, являющаяся сущностью внутренней жизни, есть чистая изменчивость, то как запечатлеть чистое изменение при помощи статических категорий? Мы выяснили ограничения, какие язык накладывает на интуитивное мышление, и наметили путь решения этой проблемы, который звучит следующим образом. Изображение внутренней жизни возможно только в результате синтетической организации текста на всех уровнях. Принципы синтетической организации были указаны выше, среди них: мелодические переходы из прозаической речи

---

<sup>343</sup> Подорога В.А. Антропограммы. Опыт самокритики. С приложением дискуссии. СПб.: Европейский университет, 2017. С. 174–175.

<sup>344</sup> Свасьян К.А. Эстетическая сущность интуитивной философии А. Бергсона. С. 80.

<sup>345</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 195.

в поэтическую по степени возрастания / убывания смысловой интенсивности; связывание чувственных качеств внешней действительности в синестетические комплексы; смещение пространственно-временных планов; описание континуальных «симпатических» переходов из одной точки зрения в другую; организация процессуальной речи, в которой разрушаются границы, поставленные между словами. Иными словами, синтетическая проза предполагает *неделимую переходность* (континуальность) между разнородными единицами всех родов: речевыми, оптическими, чувственными, жанровыми и т.д. Эта континуальность и есть длительность внутренней жизни, которая предстает разрешением языковой проблемы. Однако следует отметить и следующее.

Известно, что содержание «Дара» принадлежит одновременно нескольким авторам: и имплицитному (Набокову, растворенному в тексте), и эксплицитному (Федору Годунову-Чердынцеву). Сложная динамическая организация нарратива, где перволичная (внутренняя) инстанция переключается на третьеличную (внешнюю), ставит перед нами проблему содержательного характера: роман «Дар», который мы читаем, он — *написан* или *пишется*, т.е. является ли он продуктом и процессом? Совместить противоположности, как кажется, было бы невозможным: это значило бы *зафиксировать изменение*<sup>346</sup>. Но именно это и делает Набоков. Превращая текст, принятый читателем «за чистую монету» (как текст, написанный извне), в метатекст (текст о том, как он пишется изнутри), Набоков проецирует текст на самого себя<sup>347</sup>. Нарративная «картина» в романе «Дар», по наблюдению Е.Г. Трубецкой, напоминает «Рисующие руки» М. Эшера<sup>348</sup>.

---

<sup>346</sup> Ср. «...и теперь книга лежала на столе, вся в себе заключенная, собою ограниченная и законченная». Однако внутри самой себя она остается не законченной. *Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 241.

<sup>347</sup> Об этом впервые писалось в статьях *Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб., 2004; *Ронен И., Ронен О.* Черты Набокова // Звезда. 2006. №4. С. 175–188. Хотя, однако, Давыдов и утверждает, что «внутренний текст “романа-матрешки” стал внешним», он стал внешним лишь отчасти. Текст становится либо внешним, либо внутренним только в зависимости от читательской перспективы.

<sup>348</sup> Ср.: «Эта литография словно иллюстрирует парадокс отношений автора и героя в набоковском романе. В финале “Дар” оказывается будущим произведением Годунова-Чердынцева, и таким образом герой превращается в автора романа. “Избыток видения”, помогающий Федору “вселиться” в другого, позволяет ему стать “другим” по отношению к себе самому (в романе это ярко выражено колебанием форм 1/3 лица),

«Дар», в связи с этим, есть образец запечатленного творческого изменения как такового, изменения психического, профессионального, стилистического, наконец, изменения метафизического, обнаруженного на глубине индивидуального творческого сознания. В таком случае текст предстает и целостным, но и незавершенным. Он изменяется и пишется, будучи уже написанным и готовым. Набоков запечатлевает чистое творческое развитие, метафизику чистого творчества: «Реальность есть непрерывный рост, — утверждает Бергсон, — без конца продолжающееся творчество»<sup>349</sup>.

Длительность в контексте «Дара» реализуется как континуальная креативная категория. Она создает условия для того, чтобы синтетически и органически развернуть процесс психологического созревания дара и материальных продуктов творчества, следуя принципу непрерывности, «не отнимая карандаша»<sup>350</sup>. Кроме того, влияние творчества на творца и творца на творчество обоюдно. Творческие создания влияют на создателя, в свой черед влияющего на будущие произведения, роман показывает метафизику чистого творческого изменения.

Чистое творчество называется таковым, потому что не может завершиться, окончиться в осуществлении того или иного художественного продукта, неизменного, в отличие от длительности, его создавшей. Чистое творчество всегда незавершенно, процессуально, что отразилось на «спиралевидной» композиции набоковского романа.

Процесс письма в романе Набокова, повторяя ленту Мебиуса, поворачивается в начало, так что «завтрашние облака» последней пушкинской стилизации становятся «облачным, но светлым днем» первого предложения «Дара». Именно поэтому «для ума внимательного нет границы»: последняя строка действительно «не кончается»<sup>351</sup>. «Дар» — это не роман, но именно

---

быть носителем завершающего сознания». *Трубецкова Е.Г.* Сознание как «оптический инструмент»: о визуальной эстетике В. Набокова // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2010. №3.

<sup>349</sup> *Бергсон А.* Творческая эволюция. С. 236.

<sup>350</sup> *Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Приглашение на казнь. С. 79.

<sup>351</sup> *Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 541.

процесс создания романа, одновременно уже развернутого и непрерывно разворачиваемого и разворачивающегося без конца.

\*\*\*

Попробуем сделать историко-литературное обобщение относительно сказанного. Чем психологический метод Набокова отличается от психологических подходов XIX в. и в чем он развивает эту традицию? Компонентами психологического изображения в прозе XIX в. являлись поступок, система причин, историческая характерность персонажей, установка на практику, наличие авторских обобщений, нравственная нагруженность. Даже когда система причин опровергается (проза Достоевского), ее отсутствие по-прежнему значимо, поскольку поступок остается центром, не обнаруживающим причин. В случае Набокова и поступок, и историческая конкретность (типическая характерность персонажей), и практическая ориентация изображения, и авторские обобщения, и нравственная нагруженность выносятся за скобки. Набоковский психологизм, хотя и содержит в себе аксиологический заряд этико-эстетического характера, остается свободным от нравственно-воспитательных функций. Моральным поступком в русской прозе Набокова является творческий акт: роман «Дар» не может насчитать и десяти случаев значительного поступка. Психологически анализировать (в прежнем смысле) в нем нечего. Роман Набокова созерцателен и в некотором смысле бездейтелен. Внешняя праздность в «Даре» сопровождается интенсификацией внутренней, творческой работы сознания. Жизнь этого сознания интроспективна и самозамкнута, хотя и направляется, изнутри, к другим людям. В то же время то, что было исключением в прозе Толстого, становится правилом в текстах Набокова: динамическое интуитивное истолкование сознания, спорадически появляющееся во внутренних монологах Толстого, является принципом для развертывания всего романа в случае Набокова.

«Дар» представляет собой синтетическую форму потока сознания. Для того чтобы обосновать на нем весь роман, сознание, являющееся осью произведения, должно было сконцентрировать на себе: помещаться в непосредственные ощущения, следить за переходами мысли, смысловым потоком, текущим в глубине индивидуального сознания.

Набоков, таким образом, стремится художественно изучить интуитивное мышление само по себе. Можно сказать, что предметом изображения в романе «Дар» становится длительность как душевная темпоральность, противопоставленная законам рассудочного познания и практическим отношениям, отличающаяся, как категория креативная, постоянным изменением и развитием. Именно для выражения длительности и была разработана уникальная модель синтетического романа и континуальной речи. Таким образом, было бы неверно говорить, что психологизм, отвлекаясь от поступка и от своих «нравственных корней», не решает метафизических задач. Они по-прежнему перед ним. Но только принимают иные формы.

## ГЛАВА IV. Проблемы психологической прозы В. Набокова в свете философии Анри Бергсона.

Настоящая глава посвящена вопросам, поставленным современным набоковедением: проблеме синтетического воспроизведения «потока сознания» и изучения структуры и значения памяти в текстах Набокова. Оба вопроса могут получить разрешение в ракурсе «философии длительности» Анри Бергсона.

Проблема «потока сознания» в произведениях Набокова ставилась<sup>352</sup>, но разбиралась только в свете «канонической» техники Толстого и Джойса и только как реформация предыдущей традиции, незначительное отклонение от нее. Мы же утверждаем, что «поток сознания», представленный в романе «Дар», например, идет *против* канонического представления о том, что такое «поток сознания». Набоковская континуальность разворачивается противоположными путями. В частности, мы можем в целом утверждать, что техника «потока сознания», если мы посмотрим на нее из историко-литературной перспективы, не отличается единством, является вариативной.

«Поток сознания», по нашей мысли, может быть двух видов: *синтетический* и *аналитический*. Первый представлен в прозе Набокова, он же может быть обнаружен в прозе Пруста. Второй тип складывается в прозе Толстого и развивается в романах Джойса. Синтетический «поток сознания» предполагает некоторую мелодию, изменчивый поток из неостановимых переходов, состоящий, как всякий поток, из множества симультанных состояний и впечатлений. Аналитический поток сознания подразумевает членение внутренней жизни на составные части, при котором слова и состояния нанизываются друг на друга и тем самым разделяются.

Типы «потока сознания» также могут быть определены по принципу «дискретности» / «континуальности», по степени того, насколько внешне

---

<sup>352</sup> Так Ю. Апресян, писавший про «неслыханную полифонию» в романе «Дар», утверждал, что «традиция представлена в “Даре” пушкинской линией русской литературы, а новаторство – эстетикой и стилистикой “потока сознания”». Апресян Ю.Д. Как понимать «Дар» Владимира Набокова. Jerusalem, 1992. С. 346–362.

разорвана речь. Аналитический поток опирается на дискретную «внутреннюю речь», в то время как синтетический имитирует процессуальное мышление, нацеленное на преодоление статических атрибутов языка во всех его речевых формах: и внутренних, и внешних.

Вторая проблема связана с содержанием категории «памяти» в текстах Набокова. Она фундаментальна для писателя, структурирует большинство из его психологических произведений. Более того, память, рассмотренная в свете бергсоновской философии, как мы считаем, может определять и другие психологические аспекты в романах Набокова: она участвует в актуальном восприятии, она составляет «внутреннее время», писатель называет память «становым хребтом сознания»<sup>353</sup>, наконец, изъятие памяти из процесса восприятия может уподобляться «расчеловечиванию» (рассказ «Ужас»). В этой связи традиционное истолкование сущности и структуры памяти, по нашему мнению, должно быть скорректировано в применении к текстам Набокова.

Память в произведениях Набокова никогда не бывает статичной, бездейственной. Она формирует настоящее, постоянно присутствует в нем, вторгается в актуальное восприятие. Она служит внутренней энергией всего творческого процесса (и всеобщего, и индивидуального), — отсюда постоянные апелляции Набокова к древнегреческой Мнемозине и название английского перевода автобиографии: «Память, говори!». Главный вопрос заключается в том, как «длительность» и «память» соотносятся друг с другом и почему «память» следует считать именно процессом. Б.В. Аверин, на наш взгляд, справедливо полагал, что для Набокова центральное значение имеет «не воплощенный и законченный результат воспоминаний, а извилистый, непоследовательный и пунктирный ход памяти»<sup>354</sup>.

Понимая воспоминание именно как процесс, мы получаем возможность к переосмыслению многих содержательных проблем в набоковских текстах.

---

<sup>353</sup> *Набоков В.В.* Ада, или Отрада: Семейная хроника. М.: Издательство АСТ: Corpus, 2022. С. 561.

<sup>354</sup> *Аверин Б.В.* Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб.: Амфора, 2003. С. 31.

Центральная из них – что значит «восстанавливать время»? — ставится в настоящей главе. С ней связаны и более частные проблемы: как память провоцирует нарушения восприятия, как она участвует в работе воображения и т.п. Они будут представлены во втором и третьем параграфах текущей главы и разрешены в ракурсе философии длительности Анри Бергсона.

#### **4.1. Интерпретация «потока сознания» в терминах длительности: преодоление внутренней речи в романах Набокова<sup>355</sup>**

В произведениях русского модернизма были предложены новые принципы организации психологической прозы. Предметом психологического описания стали до-рефлексивные, пред-рассудочные душевные процессы. Пионером динамического подхода при изображении внутренней жизни был Л.Н. Толстой. Душевные процессы в романах Толстого подлежат рассудку, всякое «естественное» в терминах Толстого (т.е. интуитивное) предшествует «искусственному» (т.е. рассудочному). Следовательно, чтобы погрузиться в глубинные психические процессы, требуется двигаться вниз, последовательно разоблачая рассудочные стереотипы. Такой же стратегии придерживался Бергсон в «Опыте о непосредственных данных сознания». Для обоих последней ступенью являлось постижение душевных процессов в непосредственном виде, когда они лишаются рассудочных напластований, разворачиваются нелинейно, динамически, обгоняют рассудок. Для такой цели и была разработана «внутренняя речь» и та форма «внутреннего монолога», ставшая основой для модернистского «потока сознания». «Процесс душевной жизни, — пишет Л.Я. Гинзбург, — развивается в “поток сознания”»<sup>356</sup>.

---

<sup>355</sup> При подготовке данного параграфа была использована статья *Бережнов Д.А.* Техника «потока сознания»: бергсонизанское истолкование психологии в прозе В. Набокова // *Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика.* 2022. Т.22. Вып. 1. С. 99–104.

<sup>356</sup> *Гинзбург Л.Я.* Литература в поисках реальности. Статьи. Эссе. Заметки. Л.: Сов. писатель, 1987. С. 51.

Мы не ставим перед собой задачи осветить историю этой техники и показать ее различные вариации в текстах К. Гамсуна, У. Фолкнера, Дж. Джойса, В. Вульф, А. Белого, М. Пруста, В. Набокова и многих других. Она сильно варьируются от автора к автору. В таком случае научный интерес для нас представляют не индивидуальные вариации, а некоторые структурные типы «потока сознания», как нам кажется, антитетические по отношению друг к другу: выделить *аналитический* и *синтетический* варианты «потока сознания». Первый, как нам кажется, предлагается в прозе Толстого и Джойса, второй — в романах Набокова и Пруста. В чем же состоит коренное различие между ними?

Набоков неоднократно говорит про «поток сознания». В предисловии к роману «Король, дама, валет» он выражает, как он говорит, озадаченность, «найдя в своем русском тексте такое количество “monologues interiors”». «Улисс, — пишет Набоков, — тут ни при чем, я его тогда и не знал почти; но я, конечно, сизмала был знаком с Анной Карениной, в которой имеется целая сцена, состоящая из таких интонаций, райски-свежих сто лет тому назад, теперь уже весьма затасканных»<sup>357</sup>. Помимо прочего, Набоков провел специальное исследование техники «потока сознания» в составе лекций по русской и зарубежной литературе. В них он указывал на структурные параметры «потока сознания» в прозе Толстого и Джойса.

Некоторые замечания по этому поводу были сделаны в диссертации М.Р. Михайловой «В.В. Набоков и Л.Н. Толстой, особенности эстетической и литературной рецепции»<sup>358</sup>. Набоков, во-первых, как и многие исследователи, считал, что «поток сознания» появляется в прозе Толстого в зачаточном виде, развиваясь в прозе Джойса (т.е. Набоков подчеркивает преемственность техник), во-вторых, указывает на коренное различие между индивидуальными техниками. Структурную роль в «потоке сознания» Толстого играют авторские комментарии: автор связывает мысли между собой, соотносит и

---

<sup>357</sup> Набоков В.В. Предисловие к английскому переводу романа «Король, дама, валет» («King, Queen, Knave») // В.В. Набоков: pro et contra. Т.2. С. 59.

<sup>358</sup> Михайлова М.Р. В.В. Набоков и Л.Н. Толстой, особенности эстетической и литературной рецепции: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01. Псков, 2002.

организует их посредством ремарок. Набоков полагает, что в таком случае «автор помогает читателю, у Джеймса Джойса он [поток сознания] доведен до объективной записи. Иными словами, центральным дифференциальным признаком является *отсутствие / наличие авторских комментариев*<sup>359</sup>.

Вторым отличием двух психологических техник является «генерализация» Толстого, как говорит Набоков: «Мысли движутся от случайного (единичного) к драматическому (общему)». Так, Толстой возводит единичную мысль в статус общечеловеческого закона: «“Незнакомец здоровается” — “он знает меня так же мало, как кто бы то ни было на свете не знает меня”, “дети едят мороженое — “Всем хочется сладкого... И все мы ненавидим друг друга...”»<sup>360</sup>. Прозе Джойса, разумеется, как прозе модернистской, идейно-нравственные обобщения были чужды. Иными словами, различать «поток сознания» двух типов позволяет *наличие / отсутствие идейно-нравственных генерализаций*.

Третий признак, наконец, заключается в языковых особенностях «потока сознания» в прозе Толстого и Джойса, а именно в *степени раздробленности повествовательной речи*. Л.Я. Гинзбург справедливо замечала, что внутренний монолог Толстого совмещает логические и алогические части. Во внутреннем монологе есть асинтаксическая «внутренняя речь», в которой слова наталкиваются друг на друга без логической связи, и последовательная авторская речь, связывающая впечатления а-логичной части в психологические обобщения (автор обнажает причины той или иной мысли). На знаменитую фразу — *Тютюкин Coiffeur... je vais me coiffer par Тютюкин* существует логическое равновесие в авторской речи: «...подумала она и улыбнулась. Но в ту же минуту она вспомнила, что

---

<sup>359</sup> М.М. Бахтин, размышляя на тему «монологичности романов Толстого, делал замечание про «поток сознания»: во внутренних монологах Толстого всякое «слово героя заключено в твердую оправу авторских слов о нем». *Бахтин М.М.* Собр. соч. в 7 т. Т.6. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Русское слово, 1996. С. 66. По поводу Джойса же Л.Я. Гинзбург писала следующее: «В “Улиссе” Джойса никак не отмечены переходы от авторского повествования к внутренней речи персонажа (от первого лица) и к несобственно-прямой речи, совмещающей признаки прямой и косвенной. У Джойса отличить несобственно-прямую речь от авторской трудно. Границы между тремя формами размыты». *Гинзбург Л.Я.* Литература в поисках реальности. Статьи. Эссе. Заметки. С. 51.

<sup>360</sup> *Набоков В.В.* Лекции по русской литературе. С. 277.

ей некому теперь говорить ничего смешного». Повествовательная структура раздваивается: асинтаксическая «внутренняя речь» героини уравнивается внешней авторской речью. В случае Джойса, по словам Набокова, авторское присутствие упраздняется, отчего и «поток сознания» превращается в «печатный бульон» (по метафоре Набокова)<sup>361</sup> — в нем не остается ни синтаксиса, ни знаков препинания, ни опоры на ремарки, слова слагаются в тесный ряд. Техника Джойса потому и выглядит как объективная стенография психических процессов в обнаженной беспорядочности.

Набоков, как известно, признавался, переходя на английский язык, что включение литературных традиций в текст необходимо, чтобы «преодолеть по-своему наследие отцов»<sup>362</sup>. Он занимался этим и в русле освоения техники «потока сознания». Михайлова в главе «Особенности теоретической и художественной интерпретации Набоковым “потока сознания” у Толстого» указывает на некоторые опыты Набокова в этом направлении. Среди них можно назвать следующие: упразднение авторских комментариев при передаче «потока сознания» (в отрывках из «Короля, дамы, валета»), уравнение внешнего и внутреннего во внутренних монологах Ганина (в романе «Машенька»), отказ от идейно-нравственных обобщений и другие черты, по которым Набоков «по-своему преодолевал» технику Толстого. Однако набоковский подход преодолевает и джойсовский вариант: поток сознания становится отчетливей в синтаксическом отношении, упорядоченней по структуре. В соответствующих фрагментах есть не только знаки препинания, но и деление на (внешне) законченные предложения (см. «поток сознания» Марты в «Короле, даме, валете»). Однако на уровне семантики Набоков идет дальше и вырабатывает синтетический принцип организации потока сознания: разрозненные мысли, единицы мышления и языка, разделенные между собой хотя бы отдельным начертанием писатель синтезирует в неделимый поток. Они должны образовать единое, хотя и

---

<sup>361</sup> Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. С. 481.

<sup>362</sup> Набоков В.В. Собр. соч. в 5 т. Т.2. Послесловие к роману «Лолита». С. 385.

разнородное, бесконечное слово. Мы находим такое «вавилонское» (в смысле разнородности единиц, входящих в него) слово в романе «Дар», — «сборное название триллиона тонов»: *бриллиантоволуннолитовосизолазоревогрозносапфиристосинелиловый*<sup>363</sup>.

Таковыми должны быть и психические процессы, и речевая стилистика: разнородными по смысловым оттенкам, но неделимыми по структуре. То есть для «потока сознания» требуется речевой синтез. Но для его развертывания нужна особая структурная организация текста, подразумевающая как связывание слов между собой, так и предложений, иными словами, универсальный синтез. Рассмотрим теперь речевую структуру «потока сознания»: в чем его литературный вариант соответствует «длительности» Бергсона и «потоку сознания» (stream of consciousness) Джеймса.

Как мы говорили, предметом психологического описания в модернистской литературе являлись подпороговые и, следовательно, пред-языковые явления. Они, будучи таковыми, не могут быть выражены «внешним словом», приспособленным к коммуникации, поскольку пред-языковые мыслительные процессы не обращены к кому-то, они составляют «внутреннюю речь», освещенную особой структурой. Об этом уже говорилось прежде в главах, посвященных Толстому. Как было отмечено, любое художественное воплощение «внутренней речи» отличается условностью. Она может только приблизительно и искусственно воспроизводить отдаленную близость к тому, что *действительно* происходит на глубине внутренней жизни. Средством воспроизведения подпороговых процессов выступила техника «потока сознания». Л.Я. Гинзбург дает по этому поводу важный для наших целей методологический комментарий. Разбирая устройство внутренних монологов Толстого и подчеркивая, что ему удалось «показать своего рода поток сознания, но только оформленный рационалистически», она замечает, что это «оформление в конечном счете

---

<sup>363</sup> *Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 500. Похожее сложное (многосоставное) слово встречается в романе «Анна Каренина» в Гл. XXII Ч.II: «Не успела она войти в залу и дойти до *тюлево-ленто-кружевно-цветной* толпы дам, ожидавших приглашения танцевать (Кити никогда не стаивала в этой толпе), как уж ее пригласили на вальс...». *Толстой Л.Н.* Собр. соч. в 22 т. Т.8. Анна Каренина. Часть 1–4. С. 89.

столь же условное, как и всякое другое, — поскольку настоящий поток сознания вообще не может быть выражен словами»<sup>364</sup>.

С. Кораблева в статье, посвященной внутренним монологам Джойса, полагала, что функция автора при воспроизведении душевного потока «заключается в анонимном придании невербальным образам сознания, не опосредованным словесной формой в сознании персонажей, вербальной формы»<sup>365</sup>. Техника, таким образом, предполагает вербализацию мыслительных процессов, представляющих как бы подводное, неоформленное течение чистых семантических единиц, протекающих на глубине, недоступной рассудочному определению. Выведение душевных данных отсюда совершается условно, только в ходе грубой кристаллизации. Бергсон в таком случае употребляет метафору «лота», заброшенного позитивными науками в «чистую длительность» (добавим, что «поток сознания» Джойса нередко характеризуется как квазинаучный способ художественного познания душевных явлений такого рода): «Но лот, заброшенный в глубину моря, — пишет Бергсон, — выносит жидкую массу, которую солнце очень скоро высушивает в твердые и отдельные песчинки. И интуиция длительности, когда ее подставляют под лучи разума, точно так же очень скоро сгущается в застывшие, отдельные, неподвижные понятия». Он пишет далее: «Схватить то, что происходит в промежутке, превышает человеческое. Но философия не может быть не чем иным, как только усилием к тому, чтобы перейти за человеческое состояние»<sup>366</sup>.

Мышление, таким образом, и речевое оформление не обнаруживают прямых корреляций, мышление содержит больше, чем может передать слово, обладает более зыбкой природой. Оно имеет иную структуру, нерасчленимую на словесный ряд: он разбивает континуум на части, выводит понятия из органической связи, нарушает интуитивную целостность. Так что приходится

---

<sup>364</sup> Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. С. 210.

<sup>365</sup> Кораблева С. Текст «потока сознания» в художественной культуре модернизма (на материале романа Дж. Джойса «Улисс»). URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/tekst-potoka-soznaniya-v-hudozhestvennoykulture-modernizma.htm> (дата обращения: 09.10.20)

<sup>366</sup> Бергсон А. Мысль и движущееся. Статьи и выступления. С. 158.

повторить мысль Гинзбург: техника «потока сознания» позволяет выразить душевный континуум только в *ограниченной степени*, поскольку опирается на отвердевшие речевые формы, в корне противоположные текучей природе содержаний сознания.

Впрочем, чтобы выразить реальный внутренний «поток», необязательно делать ставку на вербализацию. Набоков, например, неоднократно выдвигал критические замечания в сторону внутренних монологов Джойса. Во-первых, Набоков упирал на то, что внутренняя жизнь не ограничивается только мышлением (деформированным речевым рядом), — она также составляется из «образов». Во-вторых, Набоков указывал на «избыточную» вербализацию душевных процессов в прозе Джойса: «Мы думаем не словами, а призраками слов. Джеймс Джойс ошибался, облекая мысли в своих вообще-то превосходных внутренних монологах излишней словесной плотью»<sup>367</sup>. По Набокову, процессуальная природа мышления, обладающего беспредметным характером, должна быть выражена в беспредметной форме. Иначе говоря, прямая (или непосредственная) передача мыслительных процессов требует «бессловесного» речевого потока, иного, нежели внешняя речь, т.е. разделенные друг от друга понятия.

В каком-то смысле мы допускаем противоречие, когда применяем словосочетание «поток сознания» (*stream of consciousness*) к подходу Джойса. Поток сознания предполагает непрерывность, в то время как Джойс преподносит дискретную картину внутренней жизни. Джеймс писал, что «сознание всегда является для себя чем-то цельным, не раздробленным на части»: «Такие выражения, как “цепь (или ряд) психических явлений”, не дают нам представления о сознании, какое мы получаем от него непосредственно: в сознании нет связок, оно течет непрерывно. Всего естественнее к нему применить метафору “река” или “поток”»<sup>368</sup>. Именно реку нельзя разделить на части, она есть неделимый поток.

---

<sup>367</sup> Набоков о Набокове и прочем. Интервью, рецензии, эссе. С. 140.

<sup>368</sup> Джеймс У. Психология. М.: Рипол классик, 2020. С. 99.

Джойс условно фрагментирует поток на словесные единицы, связанные между собой нелинейной психологической нитью, множеством нитей. С.С. Хоружий уподоблял «поток сознания» кинематографическому методу Эйзенштейна<sup>369</sup>. Джойс дробит целое (поток) на крошечные частицы, чтобы его затем собрать из них заново. Однако нельзя определить внутреннюю жизнь как сумму внеположных состояний, отдельных единиц. Она есть непрерывный поток, а не совокупность. В этом отношении можно утверждать, что исследователи «душевной континуальности» (напр., А. Бергсон и У. Джеймс) оценили бы — при всей словесной виртуозности — технику Джойса неадекватной для передачи реальных душевных процессов, коль скоро она противоречит центральной установке: не делить и не прерывать поток. Если Бергсон сопоставлял длительность «со снежинками, из которых мы лепим снежок»<sup>370</sup>, то техника Джойса, развивая сопоставление, разматывает снежок на снежинки. Так, согласно Бергсону, внутреннюю сферу познает рассудок, поскольку интуиция помещается в непосредственное изменение, «неделимую мелодию» разнородных состояний, которые невозможно смонтировать в прерывистой форме. Поток необходимо воспроизводить иначе. Но для этого нужно ответить: каким образом сделать художественную речь неделимой и беспредметной, как мышление?

Живой мыслительный процесс (напр., в лирических текстах) совершается в сквозном протекании смысла. Мышление совершается не в словах, а в отношениях между словами. Обманчивая неподвижность наличных слов должна преодолеваться в результате семантического напряжения словесных единиц, которые должны проникать друг в друга. Л.С. Выготский писал об этом, употребляя метафору *влияния* в этимологическом смысле: «Смыслы как бы вливаются друг в друга и как бы влияют друг на друга, так что предшествующие как бы содержатся в последующем или его

---

<sup>369</sup> Ср.: «Итак, сохраняя основные признаки внутренней речи, Джойс в то же время подвергает ее операции монтажа: проводит в ее массиве жесткий отбор, изгоняет всякий балласт и формирует новую речь, сгущенную и высоко организованную. Общность с методом монтажа Эйзенштейна здесь полная». Хоружий С.С. «Улисс» в русском зеркале. СПб.: Азбука, 2015. С. 143.

<sup>370</sup> Бергсон А. Собр. соч. в 4 т. Т.1. Опыт о непосредственных данных сознания. С. 110.

модифицируют»<sup>371</sup>. Об этом же говорил и Бергсон, когда утверждал, что состояния содержатся *один в другом*, а не *рядом с ним*<sup>372</sup>.

При изучении длительности, т.е. внутренней последовательности психических состояний, Бергсон оказался концептуально созвучен Выготскому. Он трактовал душевный процесс как *взаимопроникновение* единиц, переход и слияние между ними. Бергсон утверждал, что при погружении на «глубину организованного и живого интеллекта» обнаруживается «напластование или, скорее, тесное слияние многих идей, которые в диссоциированном виде, казалось бы, являются логически противоречивыми»: «Самые странные сны, — пишет он далее, — в которых два образа перекрывают друг друга, раздваивая нашу личность, тем не менее остающуюся единой, дают слабое представление о взаимопроникновении наших понятий в состоянии бодрствования»<sup>373</sup>.

Техника Джойса, как мы определили, производит реверсивную диссоциацию душевных процессов, фрагментирующую сознание на крупницы разрозненных состояний. Набоков же, по собственному определению, движется «от диссоциации к ассоциации». Отказываясь разрывать речевую ткань, он прорисовывает ее единой чертой. *Вербализации* внутренней речи Набоков противопоставляет предельную *семантизацию* внешней: то, что «поток сознания» воплощает во внешнем слове, писатель переводит внутрь. На поверхности, кажется, мы видим те же речевые формы, но при тщательном изучении — смысловая текучесть, размывающая формальное значение отдельных слов и границы между ними, обнажает глубокую *сочлененность* речевых единиц в каком-то более подвижном и ускользающем единстве высказывания. Являясь целиком семантической, душевная континуальность высвобождается из неподвижных вербальных форм, погружается как бы в теневую область фразы. Мышление, таким образом, образует чистое

---

<sup>371</sup> *Выготский Л.С.* Мышление и речь. С. 325.

<sup>372</sup> *Бергсон А.* Собр. соч. в 4 т. Т.1. Опыт о непосредственных данных сознания. С. 95.

<sup>373</sup> *Там же.* С. 109.

изменение психологических форм, где плотно связываются не *слова*, но *значения*. Обратимся теперь к набоковской прозе.

Созревание стилистики набоковских произведений происходило постепенно: сама работа над языком отличается от произведения к произведению. Повесть «Соглядатай» (1930 г.) в таком ракурсе принято считать переломной в развитии набоковского стиля. В ней Набоков не только разрабатывает нарративные техники поздних романов (что замечала уже Берберова), но и вводит революционные для прозаических произведений способы манипуляции со смысловой конституцией слова.

Центральный принцип набоковской работы над речевым материалом можно сформулировать так: *он заключается в динамической интеграции речевых единиц в результате деформации унифицированного значения слова*. Унифицированное значение релятивизируется, размывается, словесная материя растворяется в смысловой прогрессии. Релятивизация нормативной семантики осуществляется благодаря языковой игре различного характера<sup>374</sup>, в широком смысле – благодаря проблематизации выражаемой словом или словосочетанием семантики. Так, например, каламбур дестабилизирует понятие. В слове актуализируются бóльшие, чем в обыкновенной речи, очаги смысла, которые вспыхивают при взаимодействии с другими словами в конкретном контексте. Эта смысловая динамика и становится выражением подпороговых душевных процессов. В повести «Соглядатай» мы обнаруживаем предварительный вариант этого принципа.

В сцене перед самоубийством Смуров находится в комнате. Хозяйка приготавливает постель, «наполняет водой кувшин, графин, затягивает штору, что-то дергает, с разинутым черным ртом, глядя вверх», и затем, наконец, выходит. Когда Смуров остается один, начинается внутренний монолог. Образы хозяйки, графина, наполненного водой, вытесняются из сознания. Монолог отклоняется в сторону, и после недолгого рассуждения герой

---

<sup>374</sup> Теме набоковских каламбуров и языковой игры в целом была посвящена работа *Рахимкулова Г.Ф.* Языковая игра в прозе Владимира Набокова: К проблеме игрового стиля. Диссертация ... доктора филологических наук: 10.02.01, 10.02.19. Ростов-на-Дону, 2004.

«расстегивает рубашку, наклоняется корпусом вперед», «отодвигает согнутую руку, так, чтобы сталь не касалась голой груди», и выстреливает. Следует отрывок: «Был сильный толчок, и что-то позади меня дивно зазвенело, никогда не забуду этого звона. Он сразу перешел в журчание воды, в гортанный водяной шум; я вздохнул, захлебнулся, все было во мне и вокруг меня текуче, бурливо. Я стоял почему-то на коленях, хотел упереться рукой в пол, но рука погрузилась в пол, как в бездонную воду»<sup>375</sup>.

Семантическая техника в процитированном фрагменте предельно проста, если держать в уме образ «графина», оставленного хозяйкой за спиной Смурова. Пуля, прошедшая насквозь, попадает в графин, и вызывает *журчание воды* (внешнее), и переходит в *гортанный шум* (внутреннее), и сливается в синкретическом *гортанном водяном шуме* (внешнее и внутреннее). Далее повествователь говорит прямо: «...все было **во мне** и **вокруг меня** текуче, бурливо», слово *захлебнулся* в таком контексте становится многозначным: оно относится и к внешней, и к внутренней реальности. Многозначность окончательно закрепляется в сравнении *рука погрузилась в пол, как в бездонную воду*. Образное сходство: истекание крови (из горла) и воды (из графина) скрывается от прямого называния, благодаря умалчиванию причины синтеза этих представлений (выстрел в графин). Высказывание приобретает полифоническую природу: фраза, благодаря скрытому сопоставлению крови и воды, как бы растворяет человека в потоке, сознание в текущей речи. Слияние субъекта и объекта происходит на языковом уровне и совершается, что важно для Набокова, на смертном рубеже.

Психические процессы, полагал Бергсон, проходят на нескольких уровнях: на поверхности, выразимой на понятийном языке (уровень интеллекта) и на глубине «естественного развертывания», где развивается внутренняя индивидуальность, независимая от пространственных категорий (уровень интуиции). Наше «я», таким образом, представляется в «двойной форме»: «Ясной, точной, но безличной [уровень интеллекта] — и в смутной,

---

<sup>375</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.3. Соглядатай. С. 53

бесконечно подвижной и невыразимой [уровень интуиции], ибо язык не в состоянии ее охватить, не остановив ее, не приспособив ее к своей обычной сфере и привычным формам»<sup>376</sup>. Компоненты длительности вливаются друг в друга, так что она в прямом смысле *неопределима* и даже невоспроизводима во внешнем образе (Ср.: «Определение есть предел, а я домогаюсь далей» — говорит Ф. Годунов-Чердынцев). Длительность, скорее, следует иллюстрировать как чистую музыкальность, которая, по словам Бергсона, разворачивается под «покрывающими ее статическими символами»; эта музыкальность достигается в результате семантического и фонетического размыкания наличных понятий. Если мы обратимся наугад к любой странице «Дара», мы обнаружим предельное потенцирование намеченной техники.

Ср. «Буш, свернув трагедию в толстую трубку, стоял в дальнем углу, и ему казалось, что в гуле голосов всё расходятся круги от только что слышанного»<sup>377</sup>.

Очевидно, фраза имеет иронический оттенок: *свернул трагедию в трубку* — это низведение *трагедии* в ‘сверток бумаги’. Но затем смысловой вектор высказывания разветвляется. Как известно, слово имеет понятийную и предметную отнесенность: Набоков постоянно актуализирует двойную природу слова. Предметно *толстая трубка* — это ‘рукопись трагедии’ (референт). Но в сочетании с *гулом голосов*, которое поддерживается фонетически на созвучии сонантов [г] и [л] и анаграмматически подготавливается в слове *углу*, сочетание *толстая трубка* пробуждает семантику смежной лексики *труба*; это позволяет усилить акустический эффект *гула* (слово напоминает об эхе, когда произносишь слова в трубу — из нее и *расходятся круги от только что слышанного*). Как результат, под влиянием соседних единиц значение употребленных слов становится менее определенным. Стираются семантические границы между словами: слово *угол* имеет оттенок *гула*, образующий *круги*, а они, свою очередь, подразумеваются

<sup>376</sup> Бергсон А. Собр. соч. в 4 т. Т.1. Опыт о непосредственных данных сознания. С. 106.

<sup>377</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 254.

в *трубке*. Границы стираются и фонетически: Набоков использует традиционное (напр., для Блока) размыкание словесного ряда. Набоковым подбираются такие слова, чтобы артикуляция была непрерывной: «...гуле голосов **все расходятся круги от только что слышанного**». Фразу можно было бы записать и единым словом: на открытую гласную на конце слова приходится согласная в начале, а в тех случаях, когда слово оканчивается согласной, оно начинается ей же: *от только* или *голосов все*. Только на уровне интеллектуальной иллюзии слова кажутся разрозненными, на самом деле они обнажают прочную фоносемантическую сочлененность. Они синтезируются в сквозной (единой) и нелинейной смысловой прогрессии, где «музыкальность» не ограничивается только фонетикой, но единым взаимопроникновением синтаксиса, семантики, фонетики, графики и других уровней языка.

Теперь обратимся к другому отрывку. Федор принимается за перечитывание опубликованных стихов. Отрывок может быть интересен для определения общего синтетического механизма работы со словом.

Ср. «Теперь он читал как бы в кубе, выхаживая каждый стих, приподнятый и со всех четырех сторон обвеваемый чудным, рыхлым деревенским воздухом, после которого так устаешь к ночи»<sup>378</sup>.

Если взглядеться в языковую организацию фразы, то каждое слово с трудом (или вообще не) поддается обратному определению. Синтетическая динамика подобных фраз является лучшим пояснением, что такое «длительность», поскольку, во-первых, нацелена на расшатывание устойчивого интеллектуального содержания слова, во-вторых, вводит фирменный для Набокова мелодический переход «по ступенькам реальности». Фраза проходит сквозь несколько планов. Путь можно условно назвать *поступательной конкретизацией пространства*: повествователь начинает в кубе (чистом геометрическом пространстве), а заканчивает в деревне (конкретной протяженности).

---

<sup>378</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 197.

Но стоит прежде сформулировать семантический принцип. Для того чтобы перевести аналитическую речь в синтетическую, нужно разомкнуть словесный ряд. Слова, отделенные друг от друга, должны оказывать влияние на другие до такой степени, чтобы конституция слов принимала зыбкую неопределенную форму. Далее, чтобы разомкнуть смысловой ряд, Набоков использует каламбуры, а чтобы заново сомкнуть его, использует другие каламбуры, через которые продевается сквозная тенденция. Образуется цепочка значений, смысловые пунктиры. *Читал как бы в кубе* — первый каламбур. *Со всех четырех сторон* — контаминация на исходном каламбуре. *Выхаживать стих* — третий каламбур. В результате нескольких речевых ходов Набоков буквально разрушает унифицированное значение слова. Попробуем разобрать подробнее смысловую динамику этой фразы.

*Читать как бы в кубе* — отправной каламбур. Во-первых, *куб* — это геометрическая фигура. Во-вторых, возведение в степень. Повествователь, перечитывая стихи, как будто укрупняет каждую черту, возводя ее в третью степень («в куб»). Для пояснения приведем цитату Мандельштама: «Зрелище математика, не задумываясь возводящего в квадрат какое-нибудь десятизначное число, наполняет нас некоторым удивлением. Но слишком часто мы упускаем из виду, что поэт возводит явление в десятизначную степень, и скромная внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно-уплотненной реальности, которой оно обладает»<sup>379</sup>. Кроме того, как мы уже сказали, *куб* — это пространственная фигура, каждой гранью куба выступает квадрат. *Читать в кубе* значит тогда буквально — ‘внутри куба’, что поддерживается следующей каламбуром — *выхаживая каждый стих*. Получается: *читать в кубе, выхаживая каждый стих* (ср. «читать книгу, выхаживая по саду»). Происходит поступательное овеществление пространства, внутри которого — уже буквально — *выхаживает* повествователь.

---

<sup>379</sup> Мандельштам О.Э. Собр. соч. в 2 т. Т.2. Утро акмеизма. С. 141–142.

Материальная протяженность усиливается при упоминании квадратов в каламбурной контаминации *со всех четырех сторон*. Набоков срачивает выражение *с четырех сторон* (что означает абстрактное пространство) и *со всех сторон* (что означает конкретную протяженность, напр., «ветер дует со всех сторон»). Получается: *со всех четырех сторон*. Контаминация позволяет повествователю выбраться в третье (конкретно-данное) пространство, т.е. войти в окончательную реальность стиха, *обвеваемого чудным, рыхлым деревенским воздухом, после которого так устаешь к ночи*. Смена времени глагола: *выхаживал* (прошедшее время) — *устаешь* (настоящее время) и добавление обонятельных восприятий («рыхлый воздух») закрепляют эффект жизненной реальности стихотворения, которое читает герой. Таким образом оформляется переход от безличной геометрически-однородной среды (куба) к пространству живого воображения (деревне).

Итак, в результате семантического приращения процесс перечитывания стихов незаметно выводит повествование в другое пространство. Слова напластовываются (по Бергсону) друг на друга и вливаются (по Выготскому) друг в друга в едином течении. Его нельзя ни разграничить, ни подвергнуть прямой дефиниции. Мандельштам писал: «Там, где обнаружена соизмеримость вещи с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала»<sup>380</sup>. Возьмем, например, слово *приподнятый*. Оно, будучи грамматически привязанным к существительному *стих*, актуализирует сразу несколько семантических зон и не исчерпывается указанием на 'возвышенность' ('приподнятость'), или на 'физическое действие' ('приподнять, чтобы рассмотреть' — под влиянием геометрической семантики), или на 'возведение в степень' (в результате влияния соседних метафор), или на заботливое 'приподнять как ребенка' (от глагола *выходить*, т.е. 'пестовать', 'лелеять') и так далее. Все эти смыслы мерцают, но не воплощаются до конца. Можно сколько угодно пытаться придать им четкие

---

<sup>380</sup> Мандельштам О.Э. Собр. соч. в 2 т. Т.2. Разговор о Данте. С. 199.

очертания, но невозможно ограничить зыбкую взаимную организацию и динамику их смыслового течения.

Длительность пронизывает интервалы, как говорил Бергсон, или как говорил Набоков, протекает «в скважинах речи»<sup>381</sup>. Действительно, внутренняя жизнь в прозе Набокова выходит за границы понятий. Речевые единицы вводятся как бы в «дательном падеже», пользуясь метафорой Мандельштама («Разговор о Данте»)<sup>382</sup>: боком, вполоборота, спиной, ускользающие и не улавливаемые в ежедневных категориях речи (ср. аллегория утаивания Истины в эпитафии к 4-ой главе «Дара»<sup>383</sup> и метафору «падежного мышления», примененную для характеристики Н.Г. Чернышевского<sup>384</sup>). При этой смысловой неопределимости и неуловимости, однако, речь обладает интуитивным единством.

Как было сказано прежде, индивидуальная внутренняя жизнь не подлежит дискурсивному изложению. Индивидуальность может быть охвачена только интуитивно, поскольку понятия не могут не нарушать первоначального единства душевной жизни. По мнению, например, А. Белого («О границах психологии»), сознание является некоторым «неразложимым элементом», который «подстиляет все наши единичные переживания» и лежит в области, недоступной для «статических определений»<sup>385</sup>. Из этого положения возникает потребность в континуальном языке. Философия «длительности» и психология «потока сознания» предполагала, с одной стороны, неразложимое, с другой — бесконечно изменчивое, индивидуальное становление, изображенное непосредственно в его протекании, вне речевых символов, путем прямого помещения во внутренний поток. Состояния,

---

<sup>381</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 215.

<sup>382</sup> Ср. полная цитата Мандельштама: «Все именительные падежи следует заменить указующими направлением дательными. Это закон обратимой и обращающейся поэтической материи, существующей только в исполнительском порыве». Мандельштам О.Э. Собр. соч. в 2 т. Т.2. Разговор о Данте. С. 254.

<sup>383</sup> Ср. «Увы! Что б ни сказал потомок просвещенный, / все так же на ветру, в одежде оживленной, / к своим же Истина склоняется перстам, // с улыбкой женскою и детскою заботой / как будто в пригоршне рассматривая что-то, / из-за плеча ее невидимое нам». Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 391.

<sup>384</sup> Ср. «Как и слова, вещи имеют свои падежи. Чернышевский всё видел в именительном». Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 417.

<sup>385</sup> Белый А. Собр. соч. Символизм: книга статей. М.: Культурная революция, 2010. С. 47.

понятия, образы растворяются в нем без остатка. Такова основа синтетической организации «потока сознания» в прозе Набокова.

«Когда поэт читает мне свои стихи, — сообщает Бергсон, — это может так затронуть меня, что я проникну в мысли поэта, в его чувства, вновь переживу то простое состояние, которое он раздробил на слова и фразы. Я сопереживаю тогда его вдохновению, я следую за ним в непрерывном движении, которое, как само вдохновение, есть неделимый акт. Но стоит мне отвлечься, ослабить то, что было во мне напряжено, как звуки, до сих пор *растворенные в смысле* [Курсив наш — Д.Б.] предстанут передо мной отдельно, один за другим, в своей материальности»<sup>386</sup>. Метафизическое устремление Набокова, надо полагать, намечены в той же перспективе: реализовать «неделимое вдохновение», про которое говорит Бергсон. Неделимое вдохновение пронизывает и «Дар», поскольку «Дар», будучи романом про творчество, это творчество и воссоздает как бесконечный процесс, как самопроизвольное становление, наконец, как поток. Роман обнажает «чистую креативность» в ее непосредственном развитии, и она определенным образом структурируется в синтетический поток индивидуального сознания.

## 4.2. Проблема памяти в прозе Владимира Набокова

### 4.2.1. Что значит «восстанавливать время»?<sup>387</sup>

Тема памяти в текстах Набокова имеет чуть ли не первоочередное значение<sup>388</sup>. З.А. Шаховская справедливо утверждала: «Время и Память — два главных персонажа творчества Пруста и Набокова — это в сущности единственные протагонисты жизненной трагедии»<sup>389</sup>. Данная тема

---

<sup>386</sup> Бергсон А. Творческая эволюция, 2001. С. 202.

<sup>387</sup> При подготовке данного параграфа была использована статья *Бережнов Д.А., Леденев А.В.* Восстановление времени: Анри Бергсон и Владимир Набоков // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2023. Т.28. №3. С. 530–539.

<sup>388</sup> *Аверин Б.В.* Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. С. 5.

<sup>389</sup> *Шаховская З.* В поисках Набокова. Paris: La Presse libre, 1979. С. 122.

разрабатывалась писателем в самых первых литературных опытах, так что полноценное осмысление набоковских текстов, на наш взгляд, едва ли возможно, если мы не сформулируем сущность и цель набоковского обращения к памяти.

Действительно, если обращаться ко многим набоковским проблемам (напр., проблеме сознания), мы вынуждены работать на территории, посвященной проблеме памяти, которая расширяется до вопросов метафизического порядка. Таковой она представлена в работах А.А. Долинина<sup>390</sup>, Б. Бойда<sup>391</sup> и др. Тем не менее она, по нашему убеждению, по-прежнему ограничивается «предварительными замечаниями»: чтобы понять, что такое память, нужно уяснить, как она работает изнутри.

Есть несколько подходов к проблеме памяти в текстах Набокова. Креативная память, понятая как анамнезис<sup>392</sup>, т.е. платоновское «припоминание», интересует нас в меньшей мере, поскольку отражает только одну из сторон вопроса. Мы будем придерживаться другого подхода, исходя из которого память есть *категории времени*: «Философски же, — писал Набоков, — время есть только память в процессе его развития»<sup>393</sup>. В таком случае память и есть подлинное время. Последний тезис подводит нас к философии Анри Бергсона.

Перспективность бергсоновской философии при трактовке целого множества набоковских проблем стала вещью безусловной и само собой разумеющейся. Тем более странно, что при множественных упоминаниях Бергсона в набоковедении (от книги Шаховской «В поисках Набокова»<sup>394</sup> до последней работы Г. Барабтарло «Я/сновидение Набокова»<sup>395</sup>, учение Бергсона, увы, так окончательно и не вошло в набоковедческий инструментарий. Воздействие Бергсона, например, на «Текстуру времени»

---

<sup>390</sup> Долинин А.А. Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове, 2019. С. 56.

<sup>391</sup> Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы. СПб.: Симпозиум, 2001. С. 330.

<sup>392</sup> Шаховская З. В поисках Набокова. Paris: La Presse libre, 1979. С. 122.

<sup>392</sup> Злочевская А.В. Креативная память как доминанта творческого процесса в романе В. Набокова «Дар» // Вопросы литературы. 2012. №4. С. 88–113.

<sup>393</sup> Набоков В.В. Ада, или Отрада: Семейная хроника. М.: Издательство АСТ: Corpus, 2022. С. 566.

<sup>394</sup> Шаховская З.А. В поисках Набокова, 1979. С. 122.

<sup>395</sup> Барабтарло Г.А. Я/сновидения Набокова. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2021. С. 18.

(четвертую главу «Ады») настолько велико, что заставляет автора обыгрывать бергсоновский нарратив в виде «трех прощальных лекций — для большой аудитории — о Времени г-на Бергсона»<sup>396</sup>. Однако влияние философа не ограничивается только поздними романами Набокова<sup>397</sup>.

Обыкновенно память рассматривается исследователями Набокова как средство обретения «личного бессмертия». Задача Набокова в таком случае заключается в реставрации воспоминаний, сохранении прошлого. Однако принцип самой реставрации, по нашему мнению, зачастую понимается неверно. Недоразумение, надо полагать, происходит из того, что память представляется как нечто статичное, подобное книгам, «разложенным на полочках»<sup>398</sup>. Однако чистая память, по мысли Бергсона, есть беспрестанно растущая и неделимая на моменты последовательность состояний от самого рождения. Бергсон называет ее «длительностью» — психологической тканью внутренней жизни<sup>399</sup> — и она приближает нас к тому, что Набоков подразумевал под «текстурой времени»<sup>400</sup>. Именно она и является предметом «реставрации»<sup>401</sup>.

Итак, сформулируем гипотезу: восстановлению подлежит само движение воспоминаний, в то время как пространственные снимки прошлого (так называемые «мгновения») не могут считаться предметом реставрации<sup>402</sup>. Будучи статичными, они, наоборот, лишают чистую память всей жизненной

---

<sup>396</sup> *Набоков В.В.* Ада, или Отрада: Семейная хроника. С. 566.

<sup>397</sup> Бергсоновское понимание памяти узнается, например, в романе «Машенька», где вокруг «преобладающего воспоминания» (образа героини) производится поступательное и интегральное восстановление всего пути от прошлого к настоящему («воссоздание погибшего мира»). На такое интегрирование и направлена работа Набокова в целом.

<sup>398</sup> *Бергсон А.* Творческая эволюция, 2001. С. 48.

<sup>399</sup> *Там же.* С. 238.

<sup>400</sup> Мы, пожалуй, должны пояснить метафору «текстуры». Чистая память, будучи процессуальной, вторгается в настоящее в тот момент, когда происходит связывание наличного и прошлого образов по принципу сходства. В таком случае воспоминания образуют линии, или узоры, то есть — определенные внутренние порядки связи. Они прочерчивают разнородные темы внутри «текстуры» и разветвленную картину внутреннего времени, всегда единого, хоть и разнородного.

<sup>401</sup> Бергсоновское понимание памяти узнается, например, в романе «Машенька», где вокруг «преобладающего воспоминания» (образа героини) производится поступательное и интегральное восстановление всего пути от прошлого к настоящему.

<sup>402</sup> Ср. перечисление изолированных воспоминаний 1888-го, 1883-го и 1880-го годов и вывод Набокова в «Текстуре времени»: «Такие образы ничего не говорят нам о текстуре времени, в которую они вплетены». *Набоков В.В.* Ада, или Отрада: Семейная хроника. С. 545. Далее, он скажет, что образы, накладываясь друг на друга, образуют «составные образы» (проще говоря, тематические узоры) и рисуют внутреннюю временную ткань. *Там же.* С. 566.

силы и отъединяют воспоминания друг от друга: восстанавливать мгновения значило бы тогда восстанавливать пространство, а не время. Время же является единым и непрерывным становлением, напором воспоминаний на настоящее. Восстанавливать время значит восстанавливать *движение* воспоминаний<sup>403</sup>.

Когда мы размышляем на тему памяти, полагает Бергсон, мы идем по неправильному пути. Воспоминания никогда не стоят на месте, бездвижно, бездеятельно. К чистой памяти нельзя применить слово было, потому что она непрерывно есть и постоянно напирает на настоящее. Бергсон писал по этому поводу: «Без сомнения, в любой момент оно [прошлое — *Д.Б.*] следует за нами целиком: все, что мы чувствовали, думали, желали со времен раннего детства, все это тут — все тяготеет к настоящему, готовому к нему присоединиться, все напирает на дверь сознания, стремящегося его отстранить»<sup>404</sup>. Приведенная цитата затрагивает проблемы, развернутые в «Материи и памяти».

«Материя и память» была написана Бергсоном в 1896 году. Центральной проблемой книги, как известно, являлось преодоление картезианского дуализма, исходя из которого прежняя философия не могла найти точек соприкосновения между «непротяженными представлениями» (духом) и «протяженностью образов» (материей). Дуализм Бергсона, однако, есть по-прежнему дуализм, поскольку отчетливо различает то, что относится к духу, и то, что относится к телу, но становится подчеркнуто динамическим, предполагая открытое взаимодействие между полюсами. Связующей нитью между материей и духом, по мысли философа, выступает память.

Наиболее важна для нас в ходе рассуждения о Набокове будет именно динамика перехода от восприятия к воспоминанию. Картина восприятия, по Бергсону, представляет собой «двойное движение» в центр из двух противоположных точек: от «чистого восприятия» (материи) и от «чистого воспоминания» (духа) в пункт нашей актуальной активности (точка

---

<sup>403</sup> «Временем, – писал Набоков про Ганина, – для него был ход его воспоминания, которое разворачивалось постепенно». *Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.2. Машенька. С. 85.

<sup>404</sup> *Бергсон А.* Творческая эволюция, 2001. С. 42.

настоящего)<sup>405</sup>. Ни первое, ни второе, однако, никогда не встречается в чистом виде: любое восприятие осуществляется сквозь воспоминания.

Восприятие, согласно Бергсону, является подготовкой к действию на внешний образ<sup>406</sup>, внутри которого различаются центры нашей возможной активности. Воспринимать, по Бергсону, значит принимать воздействия, исходящие от образов, и подготавливать ответное воздействие на них. Восприятие, полагает философ, выполняет только практическую функцию и ориентирует нас среди материальных вещей. Движение материи («конкретная протяженность») представляет собой неделимое становление образов, продолженных друг в друге. Бергсон называет это движение «универсальным континуумом»<sup>407</sup>. Согласно философу, мы воспринимаем только то, на что можем действовать, но, чтобы осуществить действие, мы должны «останавливать» всеобщее движение и различать в нем предметы. В связи с этим Бергсон уподобляет восприятие ножницам<sup>408</sup>, которые режут непрерывность конкретной протяженности на статичные образы<sup>409</sup>. Воспринимать, пишет Бергсон, значит «делать неподвижным».

Отсюда возникает первый из типов памяти, выделяемых Бергсоном, *память тела*. Она, в сущности, не является *памятью*, но представляет собой, скорее, *навык*, подчиняясь которому мы автоматически организуем поведение в той или иной обстановке. Такая «память» вырабатывается в ходе постоянного повторения и выполняет только практическое назначение (напр., повседневные движения по типу завязывания шнурков).

Чистому восприятию противопоставляется «полнейшая бездейственность чистого воспоминания», не имеющего никакой

---

<sup>405</sup> Бергсон А. Собр. соч. в 4 т. Т.1. Материя и память, 1992. С. 250.

<sup>406</sup> *Образ* – понятие, вызвавшее полемику после публикации «Материи и памяти» и вынудившее Бергсона специально обговорить, что он имеет в виду под словом «образ»: «Под "образом" же мы понимаем определенный вид сущего, который есть нечто большее, чем то, что идеалист называет представлением, но меньшее, чем то, что реалист называет вещью, — вид сущего, расположенный на полпути между "вещью" и "представлением"». Там же. С. 160.

<sup>407</sup> Там же. С. 285.

<sup>408</sup> Ср. «Текстура времени»: «Пространство опускается на землю, но Время остается между мыслителем и большим пальцем, когда мосье Бергсон работает своими ножницами». Набоков В.В. Ада, или Отрада: Семейная хроника. С. 541.

<sup>409</sup> Бергсон А. Творческая эволюция, 2001. С. 48.

практической ценности<sup>410</sup>. Это могут быть воспоминания из нашего детства, запахи, фрагменты виденного, вытесненные ввиду их неприменимости к действию. Удаляясь от практики, — повторяет Бергсон, — «мы окончательно оставляем материю и вступаем в область духа<sup>411</sup>. Чистое восприятие Бергсон называет «средой-действия» (практики), чистую память — «средой грез» (созерцания). *Чистая память*, избавленная от утилитарных потребностей, называется Бергсоном интегральной, или тотальной. Она представляет собой пассивное и непрерывное накопление всего прожитого, нюансированного всеми красками, *тотальное* не только потому, что ничего не может быть из него исключено, но и потому, что чистая память, протекая и сохраняясь без нашего ведома, интегрируется в широкую последовательность, недоступную для деления на моменты.

Если мы говорили, что воспоминание извлекается из области духа, независимого от тела, и ведет запись помимо него, то и при возникновении воспоминание либо полностью подчиняется требованию минуты, отвердевая во внешнем образе, либо примешивает к восприятию «частичку грезы», которая отклоняет нас в область того, что не существует по определению и не имеет никакой протяженности, т.е. — область воспоминаний и воображения. Весь роман «Дар» строится на таких переходах «от факта к фантазии», то есть от восприятия к воспоминанию. Сам Набоков, цитируя «Капитанскую дочку», говорит про «существенность», которая «уступает мечтаниям»<sup>412</sup>. Собственно, для обоих — и Набокова, и Бергсона — «чистое воспоминание» и «мечта» — это синонимы. Воспоминание есть отрешенность от действия: для того чтобы погрузиться в воспоминание, пишет Бергсон, нужно «научиться ценить бесполезное, надобно хотеть помечтать»<sup>413</sup>. Набоков же называет творческое состояние *деятельной ленью*, т.е. внутренней работой, лишенной практической пользы<sup>414</sup>.

---

<sup>410</sup> Бергсон А. Собр. соч. в 4 т. Т.1. Материя и память, 1992. С. 248.

<sup>411</sup> Там же. С. 307.

<sup>412</sup> Набоков В.В. Русский период. Т.4. Собр. соч. в 5 т. Дар. С. 208.

<sup>413</sup> Бергсон А. Собр. соч. в 4 т. Т.1. Материя и память, 1992. С. 208.

<sup>414</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 208.

Удаляясь от практики, повторяет Бергсон, сознание «вступает в область духа», независимую от тела. *Чистая память*, избавленная от утилитарных потребностей, называется Бергсоном интегральной, или тотальной. Она и есть *память* в тесном смысле слова. Во всех случаях она заключается в том, что она синтезирует, во всех частностях, монолитную лестницу наших переживаний от самого детства. Она представляет собой пассивное и непрерывное накопление всего прожитого, нюансированного всеми красками, тотальное не только потому, что ничего не может быть из него исключено, но и потому, что чистая память, протекая и сохраняясь без нашего ведома, интегрируется в широкую последовательность, напирющую на сознание всем весом прошлого опыта. Чистые воспоминания, давящие на сознание, преграждаются мозговой активностью, но тем не менее они все-таки просачиваются в настоящее, как только сознание утрачивает фокус на внешних вещах. Давно забытое, т.е. ненужное, воспоминание имеет способность к спонтанному возникновению и при «мозговом истощении» полностью захватывает поле наличного восприятия.

Многие тексты Набокова свидетельствуют о разрушительной силе воспоминаний. Редукцию внимания и собранности тела на внешних образах (снижение «жизненного тонуса») Бергсон считал основной причиной психопатологических явлений<sup>415</sup>. Собственно, бергсонинская ветвь французской психиатрии, например, в лице Эжена Минковски, полагала, что именно «утрата витального контакта с реальностью» объясняет происхождение многих душевных заболеваний (напр., расстройств шизофренического спектра)<sup>416</sup>. Такое понимание психического расстройства проливает свет на многие романы Набокова. Волевая расслабленность, ввиду снижения потребности действовать, становится причиной «утраты чувства

---

<sup>415</sup> Бергсон А. Собр. соч. в 4 т. Т.1. Материя и память, 1992. С. 269.

<sup>416</sup> Минковски Э. Шизофрения. Психопатология шизоидов и шизофреников. С. 6.

реального»<sup>417</sup>, дезориентации в пространстве<sup>418</sup>, бредовых иллюзий<sup>419</sup> и оптических аберраций<sup>420</sup>. Отсюда психиатрическое измерение текстов Набокова: сумеречное сознание, оторванное от внешнего, впускает воспоминания, готовые нахлынуть по первому зову. Они захватывают сознание целиком. Полному помрачению могут сопутствовать галлюцинации (напр., галлюциноз в «Защите Лужина»<sup>421</sup>) или другие онирические явления (четвертая глава «Дара», сон про отца).

Однако Набоков всегда старался отыскать динамическое равновесие между восприятием и воспоминанием. Следовало, с одной стороны, лимитировать память, не позволяя воспоминаниям разрушить рассудок, но с другой — не позволять рассудку загородить поток. Иными словами, установить компромисс между противоположными полюсами: «Он находился в том состоянии чувств и души, — заимствовал цитату Набоков, — когда существенность, уступая мечтаньям, сливается с ними в неясных видениях первосонья»<sup>422</sup>. Воспоминание, наложенное на восприятие, одухотворяет его и не позволяет внешним образам затвердевать в общих идеях.

Обыкновенно воспоминание вспыхивает в сознании при восприятии сходства. Смутное сходство пробуждает сильный наплыв, так что многие из

---

<sup>417</sup> Ср. в романе «Защита Лужина»:

— Лужин, — крикнула она. — Лужин, проснитесь! Что с вами?

— Реальность? — тихо и недоверчиво спросил Лужин.

*Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.2. Защита Лужина. С. 383.

<sup>418</sup> Ср. ситуацию, когда Лужин утрачивает способность узнавать внешние предметы и не может отыскать нужную дверь в гостинице. Она превращается для него в лабиринт, поскольку тело больше не готово оказывать воздействие на действительность: «Узнавать предмет обихода, — писал Бергсон, — прежде всего означает уметь им пользоваться» *Бергсон А.* Собр. соч. в 4 т. Т.1. Материя и память, 1992. С. 217. Практические навыки Лужина, как и способность восприятия внешнего («внимание к жизни»), атрофируются, что и становится причиной массивного наплыва воспоминаний (галлюцинаций, образов и других явлений).

<sup>419</sup> В качестве иллюстрации можно было бы привлечь любое нарушение восприятия, где наличный образ замещается бредовым представлением. Напр., Лужин смотрит на пол, «где происходит легкое, ему одному приметное движение, недобрая дифференциация теней»: из теневых контуров прорисовываются шахматные фигуры». *Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.2. Защита Лужина. С. 381.

<sup>420</sup> Напр., парейдолии в «Даре»: «Во мраке сквера, едва задетого всею уличного света, красавица, которая вот уже лет восемь всё отказывалась воплотиться снова (настолько жива была память о первой любви), сидела на пепельной скамейке, но когда он прошел вблизи, то увидел, что это сидит тень ствола» *Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 239.

<sup>421</sup> Ср. «Седой еврей, побывавший Чигорина, мертвый старик, обложенный цветами, отец, с веселым, хитрым лицом приносивший журнал, и учитель географии, остолбеневший от полученного мата, и комната в шахматном клубе, где какие-то молодые люди в табачном дыму тесно его окружили, и бритое лицо музыканта, державшего почему-то телефонную трубку, как скрипку, между щекой и плечом, — все это участвовало в его бреде и принимало подобие какой-то чудовищной игры на призрачной, валкой, бесконечно расплывавшейся доске». *Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.2. Защита Лужина. С. 344.

<sup>422</sup> *Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 280.

воспоминаний приводят к «нарушению практического характера жизни»: «Смутные воспоминания, не относящиеся к наличной ситуации, могут возникать за пределами утилитарно ассоциированных образов, слагаясь вокруг них в слабо освещенное окаймление, которое теряется в окружающей его огромной темной зоне»<sup>423</sup>. Напр., воспоминания становятся причиной нарушений восприятия: Лужин, когда видит, что «каменные столбы с урнами, стоявшие на четырех углах садовой площадки, угрожают друг другу по диагонали», подменяет наличный образ воспоминанием шахматного слона<sup>424</sup>. Воспоминание как бы мерцает на периферии и просачивается в настоящее<sup>425</sup>. Память в данном случае выполняет функцию воображения<sup>426</sup>.

Действительное восприятие всегда осуществляется сквозь воспоминания, из которых сознание отбирает необходимое, т.е. общие идеи (или понятия). Воспоминание лишается индивидуальных атрибутов, проходя сквозь рассудок. Набоков же стремится схватить сознание до интеллектуального обобщения, потому наличная действительность постоянно смещается. В конечном счете набоковская стратегия влечется к пределу, где восприятие, переходя в чистое воспоминание, или не доходя до воспоминания «общего», способно встретить реальность, по Бергсону, взятую до «поворота», когда она станет «чисто человеческим опытом»<sup>427</sup>. Человеческим, как мы выяснили, опыт становится на службе практической пользе.

Как мы говорили, восприятие всегда пропускается сквозь воспоминание. Воспоминание окутывает внешний образ подобиями, так что предмет начинается двоиться в сходствах с какими-то когда-то виденными

---

<sup>423</sup> Бергсон А. Собр. соч. в 4 т. Т.1. Материя и память, 1992. С. 210.

<sup>424</sup> Набоков В.В. Русский период. Т.2. Собр. соч. в 5 т. Защита Лужина. С. 337.

<sup>425</sup> Ср. в «Текстуре времени»: «Ретроспективный образ (видимый отдельно от его материальной копии) мерцает в воображаемом пространстве». Набоков В.В. Ада, или Отрада. Семейная хроника, 2002. С. 545.

<sup>426</sup> Соотношение памяти и воображения не входит в задачи текущей работы. Однако следует сказать, что, например, Блюмбаум был не совсем прав, указывая на расхождение между Бергсоном и Набоковым в этом вопросе. Блюмбаум А. Антиисторицизм как эстетическая позиция: к проблеме: Набоков и Бергсон. Если держать в уме, что Бергсон неоднократно использовал *воображение* в качестве синонима слова *греза* и прямо называл чистую память *воображающей*, то мы получим понимание, близкое Набокову: «Память, – говорил он, – есть только род воображения». Сложность при трактовке этого понятия состоит в том, что Бергсон периодически использует *воображение* в кантовском смысле: как связывание чувственных данных в рассудке. Тем не менее можно быть уверенным, что чистую память Бергсон считал именно воображающей.

<sup>427</sup> Бергсон А. Собр. соч. в 4 т. Т.1. Материя и память, 1992. С. 276.

представлениями: так «возвратившийся путешественник видит в глазах у сироты не только улыбку ее матери, которую в юности знал, но еще аллею с желтым просветом в конце, и карий лист на скамейке, и всё, всё»<sup>428</sup>. Кроме того, сама сущность творческого принципа, посредством которого поэтическое воображение организует внешнюю действительность, состоит только в художественном отборе воспоминаний. Воспоминание постоянно присутствует при работе воображения. Задача Набокова заключается в том, чтобы увидеть новое в вещах, подстилая неочевидное воспоминание под восприятие. Возьмем обыкновенное сравнение: «Дождь полил шибче, точно кто-то вдруг наклонил небо»<sup>429</sup>. Фразеологизм всегда есть инерция: сочетание *льет как из ведра* не пробуждает визуального представления, ввиду его укорененности в обыденной речи. Оно значит: *идет сильный дождь*, что равносильно нейтральному понятию. Но деавтоматизация образа становится возможной, если мы совершаем неожиданный поворот, как бы развивая первичную метафору: небо становится неопределенной плоскостью, кем-то наклоненной под углом. Прежнее — привычное (практическое) — воспоминание вытесняется непривычным (воображенным).

Более интересный случай представляет собой развитие гоголевской модели сравнения. Она неоднократно упоминается Набоковым в «Лекциях». Гоголевское сравнение предполагает, что вторая (воображенная) часть полностью освобождается от первой (наличной), так что они приобретают статус равноправных реальностей. Совершается переход от действительности к воображению (или воспоминанию), что лучше всего иллюстрировать на примере из «Дара». Мы выбираем случай наиболее сложный, где нет ни сравнительной связки, ни эксплицитного указания на сходство.

Ср. «...он пошел к трамвайной остановке сквозь маленькую на первый взгляд чащу елок, собранных тут для продажи по случаю приближавшегося Рождества; между ними образовалась как бы аллея [первая часть — Д.Б.]; размахивая на ходу рукой, он кончиком пальцев задевал мокрую хвою; но вскоре *аллея* расширилась [вторая часть — Д.Б.],

---

<sup>428</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 197.

<sup>429</sup> Там же. С. 216.

ударило солнце, и он вышел на площадку сада, где, на мягком красном песке, можно было различить пометки летнего дня: отпечатки собачьих лап, бисерный след трясогузки, данлоповую полосу от Таниного велосипеда...»<sup>430</sup>

Образ *аллеи* впускает воспоминание. Ели, как известно, относятся к усадебному пространству и связывают образы различных «периодов» памяти (берлинский/русский). Но сходство умалчивается, чтобы совершить латентный переход от настоящего к прошлому. Можно развернуть так: «Он пошел сквозь маленькую чащу елок, <которая напомнила ему аллею>, где на мягком красном песке...». Сознание, освобождаясь от настоящего (Берлин), переваливается на половину воспоминания (Россию), смещается в «среду грез», по Бергсону. В таком случае и появляется возможность достичь чистой длительности, т.е. «обрести время». Чем увереннее сознание отказывается от настоящего (среды действия), тем дальше оно отодвигается от времени однородного и исчислимого. На самой глубине оно обнаруживает единый, нерасчленимый, разнородный поток, где воспоминания вливаются друг в друга. Читаем в «Даре»:

Ср. «Он пошел дальше, направляясь к лавке, но только что виденное [отражение неба на зеркальном шкапу — Д.Б.], — потому ли, что доставило удовольствие родственного качества, или потому, что встряхнуло, взяв врасплох (как с балки на сеновале падают дети в податливый мрак), — освободило в нем то приятное, что уже несколько дней держалось на темном дне каждой его мысли, овладевая им при малейшем толчке: вышел мой сборник; и когда он, как сейчас, ни с того ни с сего падал так, то есть вспоминал эту полусотню только что вышедших стихотворений, он в один миг мысленно пробежал всю книгу, так что в мгновенном тумане ее безумно ускоренной музыки не различить было читательского смысла мелькавших стихов, — знакомые слова проносились, крутясь в стремительной пене (кипение сменявшей на мощный бег, если привязаться к ней взглядом, как делывали мы когда-то, смотря на нее с дрожавшего моста водяной мельницы, пока мост не обращался в корабельную корму: прощай!), — и эта пена, и мелькание, и отдельно пробежавшая строка, дико блаженно кричавшая издали, звавшая, вероятно, домой, всё это вместе со сливочной

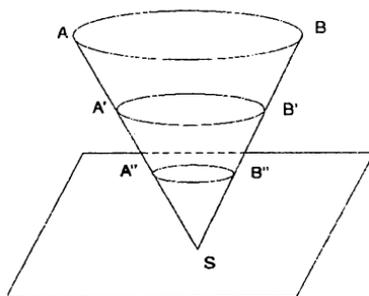
---

<sup>430</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 268.

белизной обложки, сливалось в ощущение счастья исключительной чистоты... “Что я собственно делаю!” — спохватился он...»<sup>431</sup>.

Обрисует принцип такого восхождения к воспоминанию. Актуализация воспоминания, согласно Бергсону, проходит по срезам сознания, совершаясь «усилием экспансии, посредством которого память <...> распространяет свои воспоминания на все более и более обширную поверхность»<sup>432</sup>. Захватывая большие зоны, внимание захватывает и новые воспоминания: сознание расширяется на ступень, где воспоминания различить невозможно. Они становятся, не застывая, текут, не останавливаясь: длительность становится границей любого определения. Если же сознание захочет локализовать (определить) воспоминание, оно выносит из глубины только неподвижные понятия и обескровливает время. Оттого оно и должно сохранять первоначальный синкретический динамизм, т.е. *длительность*.

Возьмем в качестве пояснения рисунок из «Материи и памяти»<sup>433</sup>. Перевернутый конус, поставленный вершиной на плоскость, основанием расширяется в бесконечную туманность воспоминаний. Острая вершина конуса нацеливается на точку нашего действия (пункт S), восхождение же к воспоминанию направлено от вершины к основанию АВ (см. Рис. 1). Пользуясь рисунком, будет проще продемонстрировать, как воспоминание извлекается нами из прошлого.



**Рис. 1.** Актуализация воспоминания.

<sup>431</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 194.

<sup>432</sup> Бергсон А. Собр. соч. в 4 т. Т.1. Материя и память, 1992. С. 268.

<sup>433</sup> Там же. С. 262.

Для введения воспоминания в актуальное восприятие необходимы «точки опоры», или «преобладающие воспоминания», «вокруг которых остальные образуют смутную туманность»<sup>434</sup>. В случае примера выше — это образ сборника (А'В''), но и он возникает только под влиянием другого воспоминания. Вспомнить про публикацию заставляет «параллелепипед белого ослепительного неба» (А'''В'''), доставивший удовольствие «родственного качества» (близость по сходству впечатлений). Круг расширяется, подключая единицы на других уровнях. Всего их четыре. На последнем они смешиваются до неразличения. Табачная лавка (наличное, точка S) забывается совершенно: «Что я собственно делаю!», — восклицает повествователь. Наиболее близкий к настоящему времени уровень (*отражение неба*) открывает дорогу для следующего (*публикация сборника*), которое захватывает за собой третье (*детство*), возникшее из попутного сравнения (ныряние в сено). Третий уровень (А'В') расширяет сознание до четвертого, расположенного на глубине становления, где и детство, и стихи, и зов матери, и река, и мост, и книжная обложка сливаются в «стремительной пене» (АВ). На четвертом уровне мы и достигаем чистой памяти. Проследим путь: отражение неба (А'''В''') → публикация (А'В'') → детство (А'В') → интеграция уровней (АВ). Собственно, набоковская метафора — *мгновенный туман безумно ускоренной музыки* — отлично подходит для характеристики длительности. Сознание, расширяясь к основанию, помещается в недифференцированный поток, не выразимый на языке статичных понятий. Реставрация чистой памяти заключается в запечатлении контаминированного потока в непосредственном виде.

Итак, восстановление времени не подразумевает *суммирование* всей совокупности воспоминаний, явленных перед нами отдельными фотографическими рядами: «Моментальный снимок, — справедливо утверждает Аверин, — становится подменой, он подменяет собой живую

---

<sup>434</sup> Бергсон А. Собр. соч. в 4 т. Т.1. Материя и память, 1992. С. 267.

длительность»<sup>435</sup>. Восстановление времени не есть сохранение «моментов», как обыкновенно понимают, например, «импрессионизм»: импрессионизм никогда не изображал мгновение, но только скольжение и движение этого мгновения, его эфемерность (см. стихотворение Набокова «Ласточка»). Воспоминания должны представлять в виде непрерывной мелодии, лишенной пространственных характеристик, т.е. не как совокупность моментов, но как непрерывная линия от прошлого к настоящему, чистый процесс. Оттого и возникает «панорамное видение прошлого» («гипермнезия», по Жоржу Пуле<sup>436</sup>), когда вереница прожитого *последовательно* (хотя и, казалось бы, «моментально») заполняет весь интервал от рождения до настоящего<sup>437</sup>.

Попробуем сделать выводы на основании последней строфы из «Парижской поэмы». Набоков интерпретирует восстановление внутреннего целого как последовательное распутывание воспоминаний по принципу спонтанного сходства. См.: «Но с далеким найдя соответствие / очутиться в начале пути, / наклониться — и в собственном детстве / кончик спутанной нити найти. / И распутать себя осторожно, / как подарок, как чудо, и стать / серединою многодорожного / громогласного мира опять» (Набоков, 2008, с. 426). К тому же относится и метафора «складывания ковра»: промежуток между «узорами» (сходствами), по метафоре Набокова, представляет «распутанную нить». Когда они накладываются друг на друга, воскрешается мелодический *интервал* (временная нить) между ними<sup>438</sup>.

«Прошлое, по сути своей виртуальное, — писал Бергсон, — может быть воспринято нами как прошлое, только если мы *проследим и освоим то движение*, посредством которого оно развивается в образ настоящего,

---

<sup>435</sup> Аверин Б.В. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. С. 233. Мнение Аверина, однако, противоречит сформированному убеждению. См. в статье *Lyaskovets T. Approaching Nabokov with Bergson on Time: Why Spatializing Time?* // *Kaleidoscope*. 2013. Vol. 5.

<sup>436</sup> Пуле Ж. Тема панорамного видения прошлого и рядоположение // *Логос*. 2009. №3. С. 218–237.

<sup>437</sup> Аверин пишет об этом следующее: «Движение памяти не имеет однонаправленной устремленности к прошлому, оно направлено к нему лишь затем, что- бы воссоединить его с настоящим. Через эту встречу воскрешается прошлое и, вместе с тем, воссоединяется, избегая дурной множественности, личное “Я”». Аверин Б.В. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. С. 232.

<sup>438</sup> В таком смысле и нужно трактовать отрывок из «Других берегов»: «Я с удовлетворением отмечаю высшее достижение Мнемозины: мастерство, с которым она соединяет разрозненные части основной мелодии, собирая и стягивая ландышевые стебельки нот, повисших там и сям по всей черновой партитуре былого». Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.5. Другие берега. С. 259.

выступая из сумерек на яркий свет»<sup>439</sup> (Бергсон, 1992, с. 244). В «Парижской поэме» воспоминания, подобно облакам, «*стремятся*» навстречу настоящему («ко мне напрямик»). Мы последовательно «распутываем» весь путь (восходящий синтаксис последнего предложения) и восстанавливаем линию целиком, когда воспоминания наконец выводятся на свет узнавания: «По сверканью, по мощи прищуриться / и узнать свой сегодняшний миг»<sup>440</sup>.

Попробуем подвести итоги. Философия Анри Бергсона, как нам представляется, может выступать перспективным ключом для истолкования целого ряда фундаментальных проблем, поставленных современным набоковедением. В категориях бергсонизма могут быть осмыслены не только периферийные (напр., проблемы памяти и воображения, нарушений восприятия и т.п.), но и магистральные темы Набокова. Последний предел всего творчества писателя — здесь, разумеется, большую роль сыграло увлечение Прустом — интеграция и восстановление времени интерпретируется наиболее продуктивно именно посредством Бергсона. Так, «восстановление времени» подразумевает реставрацию восходящего непрерывного *движения* чистых воспоминаний.

#### 4.2.2. Язык и нарушение узнавания в рассказе «Ужас» В. Набокова

В классических работах, посвященных проблеме памяти в прозе Набокова, предметом осмысления в основном становились положительные (творческие, метафизические, нравственные и т.п.) аспекты в работе воспоминаний. Однако недостаточного внимания, на наш взгляд, удостоивались патологические грани процесса воспоминаний, отразившиеся в тех или иных «аномальных» эпизодах набоковской прозы: в рассказе «Ужас», в сценах из романа «Дар», фрагментах из «Solus Rex» и др., где фигурируют случаи нарушения узнавания.

---

<sup>439</sup> Бергсон А. Собр. соч. в 4 т. Т.1. Материя и память, 1992. С. 244.

<sup>440</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.5. Парижская поэма. С. 426.

Рассказ «Ужас» занимает особое место в наследии Набокова и сильно отличается от других произведений писателя. По многим ценностным и метафизическим выводам текст фундаментально противопоставлен типичным набоковским идеям и представлениям. В рассказе будто упраздняются базовые набоковские воззрения на красоту «милых мелочей», нежную трогательность мира, вера в бессмертие и искусство. Иначе говоря, со всех прежних позиций снимается прежняя ясная убежденность, отчего в рассказе остается только «высший ужас», которому Набоков (и его герой) пытаются подыскать слова: «Высший ужас... особенный ужас... я ищу точного определения, но на складе готовых слов нет ничего подходящего»<sup>441</sup>.

После работы Г. Барабтарло «Сочинение Набокова»<sup>442</sup> рассказ «Ужас» традиционно противопоставляется «Благости», исходя из указанных чисто мировоззренческих противоречий («совершенной философической оппозиции») во взглядах Набокова на гармонию, проблему смысла, зависимость мира от индивидуального сознания: «Моя связь с миром порвалась, я был сам по себе, и мир был сам по себе, — и в этом мире смысла не было»<sup>443</sup>. Однако, на наш взгляд, для истолкования рассказа можно применить и другой подход. Рассказ «Ужас» может быть изучен под углом психологического рассмотрения, согласно которому центральное место в тексте будет занимать изъятие памяти из восприятия. Уничтожение памяти, в свою очередь, может вести за собой выводы онтологического порядка.

Рассказ «Ужас», не будучи автобиографическим, тем не менее, воспроизводит состояние клинической бессонницы, от которой страдал и сам автор. «Бессонница, твой взор уныл и страшен, / Любовь моя, отступника прости», — так заканчивается стихотворение «An Evening of Russian Poetry», имеющее зеркальный английский перевод в смежной строфе: «Insomnia, your stare is dull and ashen...»<sup>444</sup>. Однажды Набоков записал и шуточное четверостишие на аналогичную тему: «Вставал, ложился опять. / Заря как

---

<sup>441</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.2. Ужас. С. 487.

<sup>442</sup> Барабтарло Г.А. Сочинение Набокова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. С. 40-54.

<sup>443</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.2. Ужас. С. 490.

<sup>444</sup> «An Evening of Russian Poetry». Написано в 1944 г., вошло в сборник «Poems and Problems» (1970).

смерть приближалась. / Если дальше не буду спать, / я пожалуюсь»<sup>445</sup>. Случаи бессонницы — как и сердечных заболеваний, например, которые тоже были Набокову свойственны — помещаются автором в романы и делегируются тем или иным патологическим персонажам: Герману из «Отчаяния», Чарльзу Кинботу из «Pale Fire» и др. Многие персонажи, таким образом, наделяются авторскими нарушениями сна и далее — нарушениями узнавания.

Во время клинической бессонницы герой испытывает растождествление между миром и собой. Рассказ открывается сценой, когда после долгой поэтической работы, подобно Федору Годунову-Чердынцеву в «Даре»<sup>446</sup>, герой испытывает «мимолетное чувство чуждости», остановившись перед собственным отражением в зеркале. Герой глядит на себя «в течение нескольких пустых, ясных, бесчувственных минут», но тождество между «я» и «не-я» не происходит, — они разрываются, раздваиваются: «...чем настойчивее я говорил себе: вот это я, имярек, — тем непонятнее мне становилось, почему именно это — я, и тем труднее мне было отождествить с каким-то непонятным "я" лицо, отраженное в зеркале»<sup>447</sup>.

Далее в тексте следуют размышления на тему смерти, в ходе которых рассказчик признается, что хочет «понять ее по-житейски, без помощи религий и философий». Для осмысления смерти он предлагает несколько аллегорических толкований. Например, он воображает «трещину» в театральном представлении, когда внезапно «потухает свет», слышатся крики, которые переходят в «панический шум», пока сценическое действие не продолжится снова. В других случаях смерть изображается как нарушение узнавания — таково, например, центральное психологическое описание в рассказе. В результате образ смерти сочетает в себе и аллегорию «перерыва» в представлении (со всеми загробными коннотациями) и проблему неузнавания.

---

<sup>445</sup> *Барабтарло Г.* Ясновидения Набокова. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2021. С. 41.

<sup>446</sup> Ср. «В рваной рубашке, с открытой худой грудью и длинными, мохнатыми, в бирюзовых жилах, ногами, он помешкал у зеркала, всё с тем же серьезным любопытством рассматривая и несовсем узнавая себя, эти широкие брови, лоб, с мыском коротко остриженных волос». *Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 242.

<sup>447</sup> *Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.2. Ужас. С. 486.

Действительно, — если перевести слово «представление» в психологическую и философскую плоскость, — восприятие героя едва ли можно назвать «представлением», поскольку оно (восприятие) теряет словесную определенность и, в сущности, осуществляется вне человеческих понятий и языка: «Все – анатомия, разность полов, понятие ног, рук, одежды, – полетело к черту, и передо мной было *нечто* — даже не существо, ибо существо тоже человеческое понятие, — а именно *нечто*, движущееся мимо» [Курсив наш — Д.Б.]<sup>448</sup>. В сущности, смерть переживается как утрата узнавания, а вследствие этого — как расчеловечивание мира: «Я уже был не человек, а голое зрение, бесцельный взгляд, движущийся в бессмысленном мире»<sup>449</sup>. В таком случае возникает нередкий для Набокова способ психологической мотивировки введения особого «онтологического» восприятия, при котором открывается возможность нового взгляда на вещи или — если воспользоваться формулировкой Топорова — на *вещеобразное нечто*, которое герой видит и не может назвать<sup>450</sup>.

Перед взором оказывается плоская, пустая предметность, такая, «как она есть», обезображенная, неопределимая в человеческом символе. Когда внимание героя направляется на эту «предметность», видимую как бы *в курсиве*, — увеличенной и отчужденной, — предмет, или вещь, не относится ни к одной из прежних человеческих категорий. Пустой «бессмысленный облик» вещей отслаивается от человеческого понятия, как означающее от означаемого (как звук от смысла), и в этом, по всей видимости, следовало бы искать сущность нового зренья — его отчуждение от языка, превращение вещей в «пустой звук», полную материальность. Такое отчуждение от языка приводит к расколу между субъектом и объектом, человеком и вещью.

Если в романах Набокова обыкновено мир определяется человеческим восприятием и зависит от него (согласно афоризму, «в земном доме вместо окна — зеркало»), то в рассказе «Ужас» этот основной корреляционистский

---

<sup>448</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.2. Ужас. С. 490.

<sup>449</sup> Там же. С. 491.

<sup>450</sup> Топоров В.Н. Вещь в антропоцентрической перспективе // М.: Аequinox. 1993. С. 70-94.

постулат опровергается и мир обретает независимость от субъекта: «Ведь мы утешаем себя, что мир не может без нас существовать, что он существует, поскольку мы существуем, поскольку мы можем себе представить его. Смерть, бесконечность, планеты — все это страшно именно потому, что это вне нашего представления»<sup>451</sup>. Художественный мир, отрываясь от языка и мышления, перестает *узнаваться*, поскольку связь между субъектом и объектом проводится только на основании языка и, как мы выясним далее, памяти.

Отсутствие узнавания, таким образом, упраздняет язык (и память) из восприятия, во-вторых, уподобляет самого субъекта внешним вещам, пустой предметности. Герой признается, что в нем открывается *необыкновенно восприимчивая пустота*. Но нужно объяснить определеннее, в чем заключается нарушение узнавания и какое отношение к нему имеет память.

При ответе на поставленный вопрос теоретическую опору может составить «Материя и память» А. Бергсона, к которой мы неоднократно обращались в предыдущих главах. Как прежде отмечалось, «Материя и память», будучи философской работой, отчасти представляет собой психологический труд, который ставит перед собой задачу также объяснить природу афатических заболеваний и нарушений узнавания. Случаи неузнавания Бергсон называл эпизодами «психической слепоты», при которых субъект, способный физически видеть предмет, неспособен в нем узнать нечто знакомое. Так, если галлюцинации представляют наплыв воспоминаний, которые перекрывают наличное восприятие («воспоминание минус восприятие»), то нарушение узнавания, наоборот, предполагает восприятие, из которого изъято воспоминание («восприятие минус воспоминание»).

По мнению Бергсона, большинство клинических случаев нарушений узнавания, происходящих при сохранении первичных слуховых и зрительных восприятий, состоит именно в неспособности приладить к восприятию нужное воспоминание. Рассказчик в тексте Набокова описывает неузнавание следующим образом: «Страшная нагота, страшная бессмыслица. Рядом какая—

---

<sup>451</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.2. Ужас. С. 491.

то собака обнюхивала снег. Я мучительно старался понять, что такое "собака", — и оттого, что я так пристально на нее смотрел, она доверчиво подползла ко мне, — и стало мне до того тошно, что я встал со скамьи и пошел прочь»<sup>452</sup>. Психологические случаи подобного характера противоположны тому, что называется феноменом *déjà vu* («чувство уже виденного»), и близки к тому, что традиционно называется *jamais vu* («чувство никогда не виденного»). Вещь, с одной стороны, воспринимается будто в первый раз и во всей зрительной конкретности, но, с другой — из нее изымается все, что могло бы ввести вещь в систему человеческих отношений, то есть упраздняется всякое воспоминание и слово.

Безусловно, такое психологическое явление соответствует известному понятию «остранения». Остранение именно и есть вещь, увиденная впервые, некоторое «видение, а не узнавание», по В.Б. Шкловскому. Однако Шкловский понимал остранение как видение сугубо эстетическое, заставляющее «вернуть ощущение жизни, почувствовать вещь, для того, чтобы делать камень каменным»<sup>453</sup>. В рассказе Набокова происходит обратное. Едва ли писатель остраняет восприятие, чтобы «вернуть ощущение жизни» той или иной вещи, напротив — остранение символизирует смерть субъекта, состоит в наблюдении мертвых и слепых вещей, лишенных всякого социально-практического и эстетического содержания.

Бергсон писал, что философия призвана «взять опыт в его истоках или, скорее, выше того решающего поворота, где, отклоняясь в направлении нашей пользы, он становится чисто человеческим опытом»<sup>454</sup>. Иными словами, философия должна отразить до-человеческий (до-рассудочный) опыт. Отсюда происходят и попытки Набокова художественно воссоздать, например, психологическое состояние в ту «долю секунды» перед пробуждением, «за которую мы, как кошка, переворачиваемся в воздухе, прежде чем упасть на

---

<sup>452</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.2. Ужас. С. 491–492.

<sup>453</sup> Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914 — 1933). С.63.

<sup>454</sup> Бергсон А. Собр. соч.: в 4 т. Т.1. Материя и память. М.: Московский клуб, 1992. С. 276.

все четыре лапы просыпающегося днем рассудка»<sup>455</sup>. Именно такой психологический эксперимент и обнажает сущность остранения как особого зрительно-психического акта.

Остранение выступает средством вырвать вещь из системы логических отношений, присущих человеческому языку. На последних страницах «Дара» Федор Константинович, проснувшись в комнате, умом, однако, пребывая по-прежнему во сне, обращает взгляд в пространство *чего-то*, чему он не может подыскать определения, наполняясь утробным ужасом при неузнавании *дышащей полосы* (которая оборачивается всего лишь «комнатной занавеской»), и ощущает себя в гробу и «темнице вялого небытия»<sup>456</sup>. Рассказ «Ужас» говорит про то же шоковое остранение вещей, которые лишаются атропных характеристик, когда человек утрачивает способность к воспоминанию и называнию зримого.

Очень важным аспектом в таком остраненном восприятии является его телесный характер, который операционально соответствует тому, что Бергсон называл «чистым восприятием». Чистое восприятие, согласно философу, предшествует духу, оно есть «набросок действия» на внешний мир как ответ на воздействие со стороны вещей: восприятие выхватывает только то, на что субъект может оказать действие. Чистое восприятие совершается без участия со стороны духа и не является «представлением» в точном смысле. Оно становится «представлением» только в результате выработки «общих идей», которые есть, в свою очередь, продукт повторения, застывание чистых воспоминаний в понятийных категориях. Предмет, воспринятый без воспоминания, становится неподвижным, статуарным, теряет спиритуальное содержание. Восприятие в таком случае исключает сознание и дух, оно есть усмотрение телом другого тела, восприятие объекта другим объектом, ведь и рассказчик называет себя только *голым зрением*, то есть — мертвой, однако — парадоксально — восприимчивой материей.

---

<sup>455</sup> Набоков В.В. Искусство литературы и здравый смысл // Набоков о Набокове и прочем. С. 475

<sup>456</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 530.

Как мы выяснили, смерть обнаруживает парадоксальное художественное выражение в рассказе «Ужас», иное, нежели в других текстах Набокова. Старавшийся «высмотреть малейший луч личного среди безличной тьмы», Набоков в данном рассказе, во-первых, опровергает существование личного (индивидуального) за пределами человеческого, во-вторых, не видит потустороннего вне тела, — потустороннее в данном случае есть только тело, в котором нет сознания, к которому не примешано воспоминания.

Такой предметный мир в тексте «Ужас» подразумевает специфическое изображение антимира как области мертвой, бесформенной и дословесной предметности. Попытка такого изображения, однако, уже предпринималась в русской литературе. Далее мы хотели бы показать, что различные литературные опыты, предпринятые в этом направлении, могут содержательно раскрыть сущность «расчеловеченного восприятия» в рассказе Набокова: среди них тексты О.Э. Мандельштама, Л.Н. Толстого и работы представителей «экзистенциалистской» эстетики как в России (напр., Иосиф Бродский), так и за рубежом (Ж.П. Сартр, А. Камю).

Проблема узнавания является известным литературным мотивом. Атрофия узнавания обнаруживается в текстах Осипа Мандельштама, для которого загробное существование также приравнивалось к «психической слепоте»: «О если бы вернуть и зрячих пальцев стыд / И выпуклую радость узнаванья!». Как известно, ядром всего стихотворения Мандельштама «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» является творческий процесс. Во время письма лирический герой не может вспомнить нужного слова и увлекается за ним в загробный мир, определенный как состояние «беспамятства». В подземном мире, где субъект утратил способность к узнаванию и где «беспамятствует слово», он видит образы прозрачных теней, существование которых противопоставлены земному человеческому миру: «А смертным власть дана любить и узнавать, / Для них и звук в персты прольется, / Но я забыл, что я хочу сказать, / И мысль бесплотная в чертог теней вернется»<sup>457</sup>.

---

<sup>457</sup> Мандельштам О.Э. Собр. соч. в 2 т. Т.1. Стихотворения. С. 131.

Вещь в лирике и прозе Мандельштама становится собственно «вещью» только в «антропоцентрической перспективе»<sup>458</sup>. Сделать вещь, страшную собственным «безразличием» к человеку, — «человечной», одомашненной может только «слово» как носитель культурной памяти, предназначенное «на неутомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории»<sup>459</sup>. В.Н. Топоров писал об этом так: «Слово отсылает к лежащей ниже его вещи, выхватывая ее, как луч света, из тьмы бессловесности <...> тем самым спиритуализуя эту вещь»<sup>460</sup>.

Называние в лирике Мандельштама является «субстанциональным актом»<sup>461</sup>: слово *создает* культурную действительность, вырывает предмет из небытия и превращает его в человеческую *утварь*, «согретую тончайшим телеологическим теплом»<sup>462</sup>. Именно «телеологического тепла» (культурной памяти, слова, узнавания) в стихах «Я слово позабыл...» лирический герой отыскать не может, осужденный бродить среди теней в бессмысленном мире, подобно герою Набокова. Таким образом, антимир и смерть в стихах Мандельштама есть мир вне памяти и слова.

В таком загробном мире оказывается и герой рассказа «Ужас» Набокова. Традиционно, после заявления Веры Набоковой, жены писателя, тема потусторонности понимается в литературоведении, как «некий водный знак», который «символизирует все его [Набокова — Д.Б.] творчество»<sup>463</sup>. Как правило, трансцендентный мир («иные формы бытия») в текстах Набокова определяется как область, где «искусство (т.е. любознательность, нежность, доброта, случайность, восторг) есть норма»<sup>464</sup>. В романе «Приглашение на казнь» высший трансцендентный мир вне человеческого сознания определяется

---

<sup>458</sup> Топоров В.Н. Вещь в антропоцентрической перспективе. С. 70-94.

<sup>459</sup> Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в двух томах. Т.2. О природе слова. С. 63.

<sup>460</sup> Топоров В.Н. Вещь в антропоцентрической перспективе. С. 70.

<sup>461</sup> Аверинцев А.А. Судьба и весть Осипа Мандельштама // О.Э. Мандельштам. Собрание сочинений в 2 т. Т.1. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1990. С. 14.

<sup>462</sup> Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в двух томах. Т.2. О природе слова. С. 64.

<sup>463</sup> Набокова В. Предисловие к сборнику: В. Набоков «Стихи» // Владимир Набоков: pro et contra. С. 343.

<sup>464</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Американские годы. Т.4. Послесловие к роману «Лолита». С. 382.

как «небесный» гармонический идеал, противопоставленный земной тюрьме, «страшному полосатому миру», «запертому и припертому четою твердо»<sup>465</sup>.

В рассказе «Ужас» Набокова, тем не менее, потустороннее приобретает негативные коннотации и теряет надмирный характер: трансцендентность здесь есть сами плоские материальные вещи, хотя и расположенные вне человеческого сознания. Собственно, смерть не понимается в рассказе «Ужас» как нечто расположенное за пределами материальной реальности. Смерть, напротив, есть мертвая инертная материя вне языка и памяти, выбитая из орбиты человеческого смысла, независимая от человеческого сознания и безразличная к нему. Мертвое трансцендентное бытие предстает неподвижной, статуарной предметностью. Так, герой в рассказе Набокова, определивший себя как *восприимчивую пустоту*, видит вещи такими, как если бы из них вычли научные понятия (или общие идеи) и всякий человеческий опыт (память). Смерть в таком ракурсе есть превращение человека в *предмет*, подобный другим предметам.

Нетрудно заметить в произведении Набокова настойчивое присутствие аллюзий к биографии Л.Н. Толстого и его текстам. Разумеется, центральным в ряду литературных реминисценций в рассказе «Ужас» будет хрестоматийный, переломный момент в биографии Толстого, паническая атака, пережитая на станции Арзамас и оформленная затем в «Записках сумасшедшего». «Арзамасский ужас» во многом соответствует переживаниям нарратора из рассказа Набокова: состояние «духовной рвоты», беспредельный страх перед абстрактной смертью, затем, как пишет Л.Н. Толстой, — «ужас красный, белый, квадратный»<sup>466</sup> — уже перед самими вещами. Но не менее интересным, по нашему мнению, следует считать и другой контекст.

Л.Н. Толстой, как известно, пытался осмыслить смерть на протяжении всего литературного пути. В ранних произведениях также встречаются

---

<sup>465</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Русские годы. Т.4. Приглашение на казнь. С. 101.

<sup>466</sup> Толстой Л.Н. Собрание сочинений в 22 тт. Т.12. Записки сумасшедшего. С. 48.

немаловажные страницы, посвященные теме смерти. В главе «Горе» из «Детства» Л.Н. Толстого есть следующая сцена:

Я остановился у двери и стал смотреть; но глаза мои были так заплаканы и нервы так расстроены, что я ничего не мог разобрать; все как-то странно сливалось вместе; свет, парча, бархат, большие подсвечники, розовая, обшитая кружевами подушка, венчик, чепчик с лентами и еще что-то прозрачное, воскового цвета. Я стал на стул, чтобы рассмотреть ее лицо; но на том месте, где оно находилось, мне опять представился тот же *бледно-желтоватый, прозрачный предмет*. Я не мог верить, чтобы это было ее лицо. Я стал вглядываться в него пристальнее и мало-помалу стал узнавать в нем знакомые, милые черты <...> Я забывал, что мертвое, тело, которое лежало предо мною и на которое я бессмысленно смотрел, *как на предмет*, не имеющий ничего общего с моими воспоминаниями, была она [курсив наш — Д.Б.]<sup>467</sup>.

Толстой неоднократно обращается к изображению мертвого тела в текстах различных периодов. Описание трупа открывает «Смерть Ивана Ильича» и поражает массой телесных подробностей. И.А. Бунин, например, размышляя на тему смерти в текстах Толстого, постоянно возвращается к образу «пухлого, загнившего тела» князя Серпуховского («Холстомер»), переносимого в свинцовом гробу к «давнишним, людским костям», «кишащим червями»<sup>468</sup>. Однако в романе «Детство» изображение совершенно избавлено от телесных деталей, — изображение тела остается неясным и едва ли воспроизводится в зрительных подробностях. В отрывке внимание героя останавливается на секунде неузнавания, во время которой он видит там, где должна быть мать, только *прозрачный предмет*. Герой фиксирует замещение живого лица такой же вещью, как «свет, парча, бархат, большие подсвечники, розовая, обшитая кружевами подушка и т.д.». Собственно, синтаксис Толстого уравнивает эти предметы на общей онтологической плоскости, тем самым производя эффект, может быть, не менее внушительный, чем при детальном натуралистическом воспроизведении телесного разложения.

---

<sup>467</sup> Толстой Л.Н. Собрание сочинений в 22 т. Т.1. Детство. Отрочество. Юность. С. 95-96.

<sup>468</sup> Толстой Л.Н. Собрание сочинений в 22 тт. Т.12. Холстомер. С. 41.

В сущности, мысль рассказчика из текста Набокова ведет к утверждению, что мир есть только бесформенное нагромождение мертвых вещей, которые кажутся живыми, пока определяются человеческой памятью и существуют в его понятийных категориях. Как только предмет или образ утрачивает имя и отвлекается от воспоминания, т.е. остраняется, такой образ выражает идею смерти, которая находится куда ближе, чем прежняя традиционная — платоническая и мистическая — потусторонность.

В такой оптике, действительно, рассказ «Ужас» оказывается очень близок к экзистенциальным романам А. Камю и Ж.П. Сартра, которых, впрочем, писатель, по многочисленным признаниям, терпеть не мог. Сартра Набоков считал «даже хуже, чем Камю», а экзистенциализм называл «модной философией, зародившейся в парижском кафе»<sup>469</sup>. В то же время Набоков замечал в предисловии к английскому переводу рассказа, что он «на более чем десять лет предшествовал роману “Тошнота”, с которым разделял некоторые оттенки его мыслей, однако не его неисправимые несовершенства»<sup>470</sup>. Наиболее важные сцены из обоих литературных текстов были сопоставлены в работе Бартон Джонсона «The Nabokov-Sartre Controversy»<sup>471</sup>. Можно было бы утверждать и далее, что рассказ «Ужас» предвосхищает будущее дегуманизированное восприятие в романе «Посторонний», в котором вещи называются нейтральными, безоценочными словами, перечисляются сухими короткими предложениями, из которых как бы исключено всякое моральное и человеческое содержание.

Уже в иную эпоху близкими к такой же «экзистенциалистской» опустошенной предметности будут вещественные интерьеры в стихах и поэмах И. Бродского («Натюрморт», «Я обнял эти плечи и взглянул...» и т.п.), его «вещность», «страшащаяся собственных углов» («Горбунов и Горчаков»). Перечисление бытовых предметов в стихах Бродского лишено человеческого

---

<sup>469</sup> Набоков В.В. Первая проба Сартра // Набоков о Набокове и прочем: статьи, рецензии, публикации. С. 487.

<sup>470</sup> Ср.: «It preceded Sartre's *La Nausée*, with which it shares certain shades of thought, and none of that novel's fatal defects, by at least a dozen years». Bryan B. *Stalking Nabokov*. NY: Columbia University Press, 2013. P. 183.

<sup>471</sup> Сопоставлению текстов Сартра и Набокова в данном ключе было посвящено несколько работ. Среди них обязательно нужно выделить исследование *Barton Jonson D. The Nabokov-Sartre Controversy*. *Nabokov Studies*. Vol. 1. 1994. pp. 69-82.

тепла («эллинизма»): ступенчатая «блеклая» интонация и монотонность логического ритма, равнозначность предметов на «онтологической шкале» в стихах Бродского также вводят систему образов в область экзистенциалистской эстетики. Такова же, как нам представляется, сущность предметного мира в рассказе «Ужас».

Действительно, рассказ Набокова не только включает в себя и подразумевает множество предшествующих текстов<sup>472</sup>, но и выдвигает новые пути в литературе, пусть и неприемлемой для самого Набокова (даже стихи Бродского он, как известно, отверг). Однако в случае Набокова рассказ «Ужас» вышел только «трещиной» в его наследии, скорее, исключением, нежели правилом: «маленьким психологическим очерком», как его охарактеризовал М. Осоргин в рецензии на «Современные записки»<sup>473</sup>, хотя из этого очерка нужно извлечь важные онтологические выводы. В нем длительность, описанная нами в предыдущих главах, иссякает, застывает в плоской предметной действительности: бытие предстает нагромождением мертвых предметов без смысла и названия. Но нужно иметь в виду, что такая картина может оказаться только нарушением в работе памяти, которое послужило предлогом для Набокова, чтобы показать иную — психологическую и философическую — точку зрения на природу вещей.

---

<sup>472</sup> Об этом см. *Barton Jonson D.* «Terror»: Pre-texts and Post-Texts. In: «A Small Alpine Form». *Studies in Nabokov's Short Fiction*. New York: Garland, 1993. P. 39–64.

<sup>473</sup> *Набоков В.В.* Собр. соч. в 5 т. Т.2. Примечания. С. 721.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Некоторые тексты Набокова (например, романы «Машенька», «Дар», «Защита Лужина», «Соглядатай», «Отчаяние», «Лолита» и др.) могут быть определены как психологические в связи с их специфической структурной организацией. Исходя из самого состава психологических проблем, поставленных в прозе Набокова (психологии восприятия, памяти, внутреннего времени, изображения смещенных состояний сознания и др.), можно утверждать, что его психологическая проза существенно отличается от литературных традиций, сформированных во второй половине XIX в. Однако при тщательном изучении психологической прозы Набокова можно обнаружить в ней наследование и развитие нетипичных для литературы XIX в. приемов психологического письма.

Психологическая проза возникает в период развития реалистической литературы: до того она присутствует на периферии художественных систем, структурные единицы, похожие на психологические, пока не выполняют психологических функций. Так, под «психологическими наблюдениями» могут скрываться композиционные техники (сновидения в «Капитанской дочке») или языковые новации (словотворчество в «Записках сумасшедшего»). Однако постепенно многие литературные приемы получают психологическую мотивировку, открываются художественные способы постижения внутренней жизни и вырабатывается система специфических приемов, характерных для психологических текстов русской литературы.

В параграфе 1.1 было предложено определение литературного психологизма как «принципа организации текста на основе той или иной психологической структуры». Образный ряд, детализация, синтаксис, даже ритмико-фонетическое устройство текста обуславливаются тем или иным базовым психологическим принципом как его структурной доминантой, определяемой мышлением главного героя. Для параноидального текста, например, характерно вращение сознания субъекта вокруг «сверхценной

идеи», повторение речевых конструкций, ему свойственна разорванность логики, введение бредовой семиотической системы, сновидений и галлюцинаций в образный ряд. Таковы произведения Ф.М. Достоевского «Записки из подполья», «Двойник», «Преступление и наказание», которым уделено определенное место в диссертационной работе (**параграф 2.2.**), ввиду влияния Достоевского на «параноидальную прозу» Набокова (его романы «Отчаяние», «Соглядатай», «Защита Лужина» и другие). Однако наличие параноидальной структуры и других психопатологических атрибутов мышления (**параграф 4.2.2**) не исчерпывает своеобразия набоковской прозы. Многие из набоковских романов воспроизводят иной, более гармоничный психологический механизм. Образцом синтетического принципа организации психологического текста можно считать роман «Дар» В.В. Набокова.

До сих пор в литературоведении принято указывать на генеалогический разрыв между психологическими традициями в литературе XIX и XX вв. Мы оспорили такое представление в **параграфе 1.2.**, посвященном морфологическому истолкованию эволюции психологической прозы. Психологическая литература, на наш взгляд, не может исчерпываться единственной традицией, хотя бы потому, что человеческая культура не имеет завершенного и «правильного» взгляда на человеческую психику, наконец, потому что взгляд на психическое формируется культурным климатом той или иной эпохи. В связи с этим, в работе предлагается сквозное (транс-парадигмальное) изучение форм психологической литературы, исходя из которого ни одно из ведущих новаторских произведений психологической прозы не может быть без остатка определено в рамках единственной парадигмы («направления»).

Центральная закономерность развития психологической прозы видится нам следующим образом. Нетипичные (маргинальные) качества психологического текста прежней парадигмы нередко становятся в новой парадигме типичными (магистральными). Например, техника «потока сознания», встречающаяся в прозе Толстого в качестве периферийного

приема, становится основанием многих текстов XX в. Ключевым механизмом при изменении форм психологической прозы становится смещение функций и идеологического содержания тех или иных сходных формальных структур.

При сопоставлении психологической прозы XIX и XX вв. мы выделили следующие параметры ее развития в прозе Набокова: утончение предмета изображения до «микроскопических» штрихов (до мельчайших «шелковинок», по Айхенвальду); вытеснение всего «типического» из психологических описаний; повышение динамики психических процессов; возрастание самоценного и интроспективного характера психологических наблюдений; критика принципа всяческой — внешней и внутренней — детерминации душевной жизни; отказ от принципа жизнеспособия; интериоризация повествования в сознание персонажа; осмысление языка как основы и посредника всякой душевной жизни; оттеснение поступка из поля психологического изображения, а также, в целом, смещение проблематики в сторону иных метафизических вопросов.

Основные принципы организации психологической прозы Набокова могут быть определены следующим образом. Как и большинство модернистов, Набоков погружает повествование в сознание главного героя. Значимость внешних (исторических) событий потому снижается в таких романах, как «Дар» или «Защита Лужина»: внешние события не имеют, в сущности, никакого влияния на внутреннюю жизнь персонажа. Более того, за редким исключением в романах Набокова можно встретить хотя бы несколько описаний поступка, достойного морально-психологического анализа в духе Толстого. Этические вопросы разрешаются в прозе Набокова в составе эстетических: происходит аксиологическое смещение, вследствие которого внешний поступок вытесняется из психологического изображения, на его место помещается творческий акт. В таком ракурсе «Дар» — как воплощение индивидуальной «творческой эволюции» Федора Годунова-Чердынцева — типологически сближается с философией Бергсона.

Выбор Анри Бергсона в качестве методологической и герменевтической основы для анализа текстов Набокова поясняется в **параграфе 3.1** настоящего исследования. Бергсон, по нашему мнению, сформировал некоторые стороны художественного мышления Набокова или существенно повлиял на них. Усвоение и переработка некоторых аспектов бергсоновского учения в прозе Набокова могло совершаться как напрямую (писатель открыто цитировал Бергсона в «Текстуре времени»), так и косвенно (через Марселя Пруста, которого Набоков читал и перечитывал). Новое разрешение проблемы «невыразимости» душевных состояний, постижение интуитивных начал человеческого мышления, наконец, структуры и роли памяти в организации душевных процессов разрабатывались в романах Набокова, по нашему мнению, с учетом бергсоновской философии. Центральной при этом оказалась проблема времени, которая позволила соотнести вопросы и психологического, и метафизического характера и определить особенности структурной организации романа «Дар».

В романе «Приглашение на казнь» Набоков называл внешнее (исчислимое, математическое) время — «крашеным»<sup>474</sup>. В других случаях он использовал метафору арестантских полос, — «поперечно-полосатых лент сантиметра»<sup>475</sup>, — чтобы подчеркнуть ограничения, наносимые внешним временем на сознание. Время представляется писателю как тюрьма, «глухой стеной окружающая жизнь»<sup>476</sup>, темница, из которой необходимо выбраться. Однако бытие, по Бергсону, не ограничивается только таким — аналитическим, рассудочным — временем, существует также время творческое, психологическое.

Внутреннее время Бергсон уподобляет мелодии душевной жизни. В ней нельзя выделить мгновения, ее нельзя остановить, прервать, определить в слове. Состояния располагаются во внутреннем времени не рядом друг с другом, но *одно в другом*, синтезируясь в континуальное единство. Таким

---

<sup>474</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Приглашение на казнь. С. 128.

<sup>475</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 203.

<sup>476</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.1. Другие берега. С. 146.

психологическим свойством обладает центральная категория в философии Бергсона — категория длительности внутренней жизни. Изучению условий художественного выражения длительности в романах Набокова посвящены **параграфы третьей и четвертой главы**. Проблема словесной реконструкции длительности ставилась в нескольких ракурсах: организации синтетической прозы (**параграф 3.2.1 и 3.2.2**), лингвистическом ракурсе (**параграф 3.2.3**), при изучении техники «потока сознания» (**параграф 4.1**) и проблемы памяти в романах Набокова (**параграф 4.2.1**).

Проблемный узел настоящего исследования был сформулирован в следующем виде: может ли внешняя письменная речь запечатлеть чистое изменение? Решение этой проблемы связано с определением ограничений, которые язык накладывает на длительность. Язык, во-первых, не может претендовать на точное отражение качественных состояний сознания, потому что он их обобщает и лишает индивидуальной конкретики. Во-вторых, язык разбивает синкретический мыслительный процесс на отдельные фрагменты и изолирует состояния друг от друга. Состояния же образуют душевный континуум, или «поток сознания», недоступный рассудочному членению. Для того чтобы «поток сознания» запечатлеть, следовательно, речь должна была генерировать такие свойства, которые ее структурно уподобляют «длительности».

Роман «Дар», как мы считаем, во многих отношениях являет собой художественное воплощение «длительности». В нем все структурные единицы постоянно пребывают в переходном состоянии, всегда готовы сместиться. Между состояниями не остается «пустого промежутка» — они включены друг в друга. Основным приемом в романе «Дар» можно считать «мысленный синтез», который связывает разнородные представления (образы, ощущения, воспоминания и т.п.) в единый психологический континуум.

Набоков разрабатывает технику динамической интеграции структурных единиц путем размывания смысловых границ между ними. Набоковский синтез совершается на различных уровнях (об этом **параграфы 3.2.1–3.2.3**):

жанрово-родовом, образном, пространственно-временном, интертекстуальном, на уровне нарративной организации точек зрения, наконец, на языковом уровне. Последнее заслуживает отдельного внимания, поскольку ставит центральную проблему, упомянутую выше, проблему выхода за границы языка. По итогам исследования, разрешение этой проблемы может заключаться в преодолении, во-первых, дискретной организации языкового высказывания, во-вторых, нормативного (унифицированного) значения слова.

При организации континуальной (или процессуальной) прозы Набоков может деформировать нормативное значение слова фонетическими, семантическими и стилистическими средствами. Первое предполагает особую ритмико-фонетическую организацию речевого материала, при которой слова будто «слипаются», вливаются друг в друга без возможности их разграничения. Они образуют звуко-смысловую мелодию, составляющую «синтетический поток сознания». Таково, например, единое, «сборное название триллиона тонов» из романа «Дар»: *бриллиантоволуннолитовосизолазоревогрознапфиристосинелиловый*<sup>477</sup>.

Интеграция языковых единиц может также совершаться стилистическими средствами, основой которых выступает метонимия и метафора. Метафоры и метонимии «размыкают» смысловой ряд и связывают слова по непредсказуемым признакам. Более того, как мы определили в **параграфе 3.2.3**, метафора в определенных условиях позволяет вытеснить «общую идею» из процесса восприятия. Тем самым восприятие деинтеллектуализируется и внешний образ преподносится как сжатый синестетический комплекс из разнородных чувственных качеств.

Таким образом, роман Набокова «Дар» может быть определен как синтетический и континуальный. Длительность поясняет структурную (языковую, нарративную, образную и т.д.) организацию набоковского романа и определяет центральный психологический принцип его устройства.

---

<sup>477</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т.4. Дар. С. 500.

Такая организация текста способствовала разрешению целого ряда концептуальных проблем. Действие романа «Дар» пропускается сквозь сознание Федора Годунова-Чердынцева: главный герой и совершает тот универсальный синтез, о котором говорилось выше, весь мир связывается, вводится в соответствие, поскольку он есть только продукт творческого усилия персонажа. Кроме того, роман «Дар» изображает длительность как внутреннее развитие творческого сознания, как созревание писательского дара. Художественной целью Набокова было изображение чистой креативности, картины вечного творческого процесса. В романе «Дар» творческие продукты (произведения, написанные Годуновым-Чердынцевым) являются побочными: Набокова интересует чистый творческий процесс, безотносительный к тому, что он производит, поскольку главное произведение Годунова-Чердынцева — роман «Дар», формально завершённый — остается незаконченным, постоянно обновляющимся. В романе обнаруживается структурное противоречие, лежащее в основании самого концепта длительности как креативной категории: являясь незавершённой, она характеризуется цельностью. Она есть и *то*, что творит, и *то*, что творится, есть и процесс, и продукт — таков, на наш взгляд, и роман Набокова.

Таким образом, категории бергсоновской философии могут быть применены не только для истолкования содержательных (философских, эстетических и т.п.) проблем набоковского наследия, но и для определения принципа синтетической организации языка и континуального нарратива. Набоков создает уникальную форму синтетического романа как образца новой психологической прозы. В связи с этим было бы некорректно, на наш взгляд, полагать, что «великий русский психологизм» закончился на прозе Толстого. Напротив, психологическая проза развивается, рождая новые формы. Так и набоковский синтетический роман, заняв свое место в эволюции психологической прозы и основав свою «традицию», становится значимой вехой в развитии будущих принципов изображения внутренней жизни.

# БИБЛИОГРАФИЯ

## Источники

1. *Джойс Дж.* Улисс. М.: Иностранка, 2014. 928 с.
2. *Белый А.* Петербург. М.: Наука, 1981. 696 с.
3. Бунин И.А. Полное собр. соч. в 13 т. Т.6. Темные аллеи. М.: Воскресенье, 2006. 488 с.
4. *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений в 15 т. Т.1. Повести и рассказы. 1846–1847. Л.: Наука, 1988. 463 с.
5. *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений в 15 т. Т.2. Повести и рассказы. 1848–1852. Л.: Наука, 1988. 592 с.
6. *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений в 15 т. Т.5. Преступление и наказание. Л.: Наука, 1989. 575 с.
7. *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений в 15 т. Т. 10. Братья Карамазовы. Незаконченные повествовательные произведения. Стихотворения и стихотворные наброски. Л.: Наука, 1991. 357 с.
8. *Лермонтов М.Ю.* Герой нашего времени. М.: Издательство Академии наук СССР, 1962. 234 с.
9. *Набоков В.В.* Ада, или Отрада: Семейная хроника. М.: Издательство АСТ: Corpus, 2022. 800 с.
10. *Набоков В.В.* Собрание сочинений русского периода в 5 т. Т.2. Машенька. Король, дама, валет. Защита Лужина. Рассказы. Стихотворения. СПб.: Симпозиум, 2009. 786 с.
11. *Набоков В.В.* Собрание сочинений русского периода в 5 т. Т.3. 1930–1934. Соглядатай. Подвиг. Камера обскура. Отчаяние. Рассказы. СПб.: Симпозиум, 2006. 834 с.
12. *Набоков В.В.* Собрание сочинений русского периода в 5 т. Т.4. 1935–1937. Приглашение на казнь. Дар. Рассказы. Эссе. СПб.: Симпозиум, 2002. 784 с.

13. *Набоков В.В.* Собрание сочинений русского периода в 5 т. Т.5. 1938–1977. Волшебник. Solus Rex. Другие берега. Рассказы. Стихотворения. СПб.: Симпозиум, 2008. 834 с.
14. *Набоков В.В.* Собрание сочинений американского периода в 5 т. Т.1. Подлинная жизнь Себастьяна Найта. Под знаком незаконнорожденных. Николай Гоголь. СПб.: Симпозиум, 2004. 610 с.
15. *Набоков В.В.* Лолита. Собрание сочинений американского периода в 5 т. Т.2. Смех в темноте. СПб.: Симпозиум, 2009. 674 с.
16. *Мандельштам О.Э.* Собрание сочинений в двух томах. Т.1. Стихотворения. Переводы. М.: Художественная литература, 1990. 659 с.
17. *Мандельштам О.Э.* Собрание сочинений в двух томах. Т.2. Проза. Переводы. М.: Художественная литература, 1990. 483 с.
18. *Маяковский В.В.* Собрание сочинений в 13 т. Т.12. Статьи, заметки и выступления. 1917–1930. М.: Гослитиздат, 1959. 716 с.
19. *Пастернак Б.Л.* Собрание сочинений в 5 т. Т.4. Повести, публицистика, неоконченная проза. М.: Художественная литература, 1992. 920 с.
20. *Сологуб Ф.К.* Собрание сочинений в 6 т. Т.2. Мелкий бес. 624 с.
21. *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений в 22 т. Т.1. Детство. Отрочество. Юность. М.: Художественная литература, 1978. 422 с.
22. *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений в 22 т. Т.6. Война и мир. Часть 1–3. М.: Художественная литература, 1980. 447 с.
23. *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений в 22 т. Т.8. Анна Каренина. Части 1–4. М.: Художественная литература, 1981. 477 с.
24. *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений в 22 т. Т.12. Произведения 1885–1902 гг. М.: Художественная литература, 1982. 456 с.
25. *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений в 22 т. Т.18. Избранные письма. 1842–1881 гг. М.: Художественная литература, 1984. 911 с.
26. *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений в 22 т. Т. 22. Дневники 1895—1910. М.: Художественная литература, 1985. 558 с.

27. *Тургенев И.С.* Собрание сочинений в 30 томах. Т.6. Дворянское гнездо. Накануне. Первая любовь. 1858—1860. М.: Наука, 1981. 498 с.
28. *Тургенев И.С.* Собрание сочинений в 30 т. Т.7. Отцы и дети. Дым. М.: Наука, 1981. 562с.
29. *Тургенев И.С.* Собрание сочинений в 30 т. Т.8. Повести и рассказы 1868—1872. М.: Наука, 1981. 546 с.
30. *Тургенев И.С.* Собр. соч. в 30 т. Т.11. Воспоминания. Очерки. Некрологи. Наброски. М.: Наука, 1983. 530 с.
31. *Чехов А.П.* Собрание сочинений в 30 т. Т.13. Пьесы 1895—1904. М.: Наука, 1986.
32. *Nabokov V.* Pale Fire. London: Penguin books, 2000. 272 pp.

### Научная и критическая литература

33. *Аверин Б.* Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб.: Амфора, 2003. 398 с.
34. *Аверинцев А.А.* Судьба и весть Осипа Мандельштама // О.Э. Мандельштам. Собрание сочинений в 2 т. Т.1. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1990. С. 14.
35. *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб.: Аллетейя, 1999. 320 с.
36. *Апресян Ю.Д.* Как понимать «Дар» Владимира Набокова. Jerusalem, 1992. С. 346—362.
37. *Бабииков А.А.* Прочтение Набокова: изыскания и материалы. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2019. 812 с.
38. *Барабтарло Г.А.* Сочинение Набокова. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2011. 457 с.
39. *Барабтарло Г.А.* Я/сновидения Набокова. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2021. 230 с.

40. *Бахтин М.М.* Собрание сочинений в 7 т. Т.1. Философская эстетика 1920-х годов. М.: Рус. словари: Языки славян. культуры, 2003. 957 с.
41. *Бахтин М.М.* Собрание сочинений в 7 т. Т.6. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Русское слово, 1996. 799 с.
42. *Бахтин М.М.* Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М.: Лабиринт, 2000. 640 с.
43. *Белый А.* Мастерство Гоголя: исследование. Л.: ОГИЗ, 1934. 321 с.
44. *Белый А.* О смысле познания. Минск: Творч.-произв. центр «Полифакт», 1991. 62 с.
45. *Белый А.* Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 525 с.
46. *Белый А.* Собрание сочинений. Символизм: книга статей. М.: Культурная революция, 2010. 527 с.
47. *Бем А.Л.* Драматизация бреда («Хозяйка» Достоевского). Ижевск: ERGO, 2012. 89 с.
48. *Бергсон А.* Введение в метафизику // Творческая эволюция. Материя и память. Мн.: Харвест, 1999. С. 1172–1222.
49. *Бергсон А.* Мысль и движущееся. Статьи и выступления. М.: Центр гуманитарных инициатив. 2019. 272 с.
50. *Бергсон А.* Творческая эволюция. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001. 381 с.
51. *Бергсон А.* Собрание сочинений в 4 т. Т. 1. Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память. М.: Московский клуб, 1992. 325 с.
52. *Благой Д.Д.* Мастерство Пушкина. М.: Советский писатель, 1955. 265 с.
53. *Блауберг И.И.* Анри Бергсон. М., Прогресс-традиция, 2003. 670 с.
54. *Блюмбаум А.* Антиисторицизм как эстетическая позиция: к проблеме: Набоков и Бергсон // Новое литературное обозрение. 2007. №4. С. 134–168.
55. *Блэкуэлл С.* Перо и скальпель. Творчество Набокова и миры науки. Бостон, Санкт-Петербург, 2022. 391 с.
56. *Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы: Биография. СПб.: Симпозиум, 2010. 695 с.

57. Бунин И.А. Собрание сочинений в 13 т. Т.8. Освобождение Толстого. М.: Воскресенье, 2006. 498 с.
58. Видгоф Л.М. Статьи о Мандельштаме. М.: РГГУ, 2010. 302 с.
59. Виноградов В.В. О языке Толстого: (50–60-е годы). М.: Изд-во АН СССР, 1939. С. 117–220.
60. Виноградов В.В. Поэтика русской литературы: избранные труды. М.: Наука, 1976. 511 с.
61. Виролайнен М.Э. Англоязычие Набокова как инобытие русской словесности // В.В. Набоков: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2001. Т.2. С. 261–269.
62. Воспоминания о Бабеле. Сборник. М.: Кн. палата, 1989. 333 с.
63. Выготский Л.С. Мышление и речь. Изд. 5, испр. М.: Издательство «Лабиринт», 1999. 350 с.
64. Выготский Л.С. Психология искусства. СПб.: Азбука, 2000. 413 с.
65. Галинская И.Л. Владимир Набоков: современные прочтения // Владимир Набоков и Зигмунд Фрейд. М., 2005. 152 с.
66. Гаспаров М.Л. «Грифельная ода» Мандельштама: История текста и история смысла. Philologica. 1995. Т.2. № 3/4. С. 153–198.
67. Гаспаров М.Л. Оппозиция «стих – проза» и становление русского литературного стиха // Русское стихосложение: традиции и проблемы развития. М.: Наука, 1985. С. 264–277.
68. Гаспаров М.Л. Очерки истории русского стиха. М.: Наука, 1984. 319 с.
69. Гаспаров М.Л. Современный русский стих: Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974. 487 с.
70. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: Художественная литература, 1976. 443 с.
71. Гришакова М. О визуальной поэтике В. Набокова // Новое литературное обозрение. 2002. №2. С. 205–228.
72. Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т.7. Статьи о литературе и искусстве. М.: Воскресение, 2007. 243 с.

73. *Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб., 2004. 157 с.
74. *Джонсон Д.Б.* Миры и антимирy Владимира Набокова. СПб: Симпозиум, 2011. 347 с.
75. *Долнин А.А.* Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. СПб.: Академический проект, 2004. 568 с.
76. *Долнин А.А.* Комментарий к роману «Дар». М.: Новое издательство, 2019. 648 с.
77. Джеймс У. Психология. М.: Рипол классик, 2020. 616 с.
78. *Духан И.* Искусство длительности: философия Анри Бергсона и художественный эксперимент. Логос. 2009. №3. С. 173–185.
79. *Дымарский М.Я.* Deus ex texto, или Вторичная дискурсивность набоковской модели нарратива // В.В. Набоков: Pro et contra. Т.2. СПб.: РХГИ, 2001. С. 236–260.
80. *Дюпэгр А.Ф.* Тоска по единству: о влиянии Бергсона на раннего Мандельштама. Russian Literature. Vol. XLII. № 2. 1997. С. 137–152.
81. *Евлампиев И.И., Матвеева И.Ю.* Метафизический статус памяти в «философии жизни» Льва Толстого и Анри Бергсона // Вопросы философии. 2018. № 12. С. 141–151.
82. *Евреинов Н.Н.* Демон театральности. М.: Летний сад, 2002. 535 с.
83. *Ерофеев В.* Русский метароман В. Набокова, или В поисках потерянного рая // Вопросы литературы. 1988. №10. С. 125–160.
84. *Есин А.Б.* Психологизм русской классической литературы. М.: Флинта, 2003. 173 с.
85. *Жуссен А.* Романтизм и эволюция творчества. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. 153 с.
86. *Злочевская А.В.* Креативная память как доминанта творческого процесса в романе В. Набокова «Дар» // Вопросы литературы. 2012. №4. С. 88–113.
87. *Злочевская А.В.* Художественный мир Владимира Набокова и русская литература XIX века. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2002. 185 с.

88. *Иванов В.И.* Собрание сочинений в 4 т. Т.3. Об установках современного духа. Брюссель: Foyer Oriental Crétien, 1987. С. 451–484.
89. *Иванов В.И.* Собрание сочинений в 4 т. Т.4. Роман-трагедия Ф.М. Достоевского. Вдохновение ужаса (о романе Андрея Белого «Петербург»). Брюссель: Foyer Oriental Crétien, 1987. 800 с.
90. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии. М., Новое литературное обозрение, 2000. 688 с.
91. *Колобаева Л.А.* «Никакой психологии», или Фантастика психологии? (О перспективах психологизма в русской литературе нашего века) // Вопросы литературы. 1999. № 2. С. 3–20.
92. *Кормилов С.И.* Маргинальные системы русского стихосложения. М.: МГУ, 1995. 160 с.
93. *Левин Ю.И.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: «Языки русской культуры», 1998. 822 с.
94. *Леденев А.В.* Поэтика и стилистика В.В. Набокова в контексте художественных исканий конца XIX – первой половины XX века: диссертация ... доктора филологических наук: 10.01.01. М., 2005. 338 с.
95. *Леденев А.В.* Смещенные состояния сознания и способы их передачи в романе Владимира Набокова «Защита Лужина». Мир русскоговорящих стран, 2019. №2. С. 62–65.
96. *Леонтьев К.Н.* Анализ, стиль и веяние. О романах гр. Л. Н. Толстого. Критический этюд. // М.: Вопросы литературы. №12. С. 201–247.
97. *Лосев А.Ф.* Страсть к диалектике: литературные размышления философа. М.: Сов. писатель, 1990. 320 с.
98. *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972. 271 с.
99. *Лурия А.Р.* Язык и сознание. М., Изд-во Моск. ун-та, 1979. 335 с.
100. *Мамардашвили М.* Лекции о Прусте (психологическая топология пути). М.: Ad Marginem, 1995. 548 с.

101. *Мареев С.Н.* Л.С. Выготский: философия, психология, искусство. М.: Академический проект, 2017. 227 с.
102. *Маркова Т.Н.* Эволюция концепции человека и психологизма в русской прозе XX века // Вестник ЧелГУ. №1. 2002. С. 42–58.
103. *Мельников Н.Г.* Портрет без сходства. Владимир Набоков в письмах и дневниках современников (1910—1980-е годы). М.: Новое литературное обозрение, 2013. 264 с.
104. *Мельников Н.Г.* О Набокове и прочем: статьи, рецензии, публикации. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 416 с.
105. *Меерсон О.* Набоков – апологет: защита Лужина или защита Достоевского? // Достоевский и XX век: в 2-х т. М.: ИМЛИ РАН, 2007. Т.1. С. 358–382.
106. *Мейер П.* Найдите, что спрятал матрос: «Бледный огонь» Владимира Набокова. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 312 с.
107. *Мережковский Д.С.* Толстой и Достоевский. М.: Наука, 2000. 589 с.
108. *Минковский Э.* Проживаемое время. Феноменологические и психопатологические исследования. М.: ИД «Городец», 2018. 494 с.
109. *Минковский Э.* Шизофрения. Психопатология шизоидов и шизофреников. М.: ИД «Городец», 2017. 205 с.
110. *Михайлова М.Р.* В.В. Набоков и Л.Н. Толстой, особенности эстетической и литературной рецепции: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01. Псков, 2002. 175 с.
111. *Набоков В.В.* Интервью, данное Альфреду Аппелю // Вопросы литературы. 1988. №10. С. 161–188.
112. *Набоков В.В.* Лекции по русской литературе. СПб.: Азбука-классика, 2010. 416 с.
113. *Набоков В.В.* Лекции по зарубежной литературе: Остен, Диккенс, Флобер, Джойс, Кафка, Пруст, Стивенсон. М.: Независимая газета, 1998. 507 с.

114. *Набоков* о Набокове и прочем. Интервью, рецензии, эссе. М.: Независимая газета, 2002. 704 с.
115. *Орлицкий Ю.Б.* Стихи и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. 680 с.
116. *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 218-259.
117. *Пак Сун Юн.* Время – длительность – память в творчестве О. Мандельштама (К рецепции философии А. Бергсона в России). СПб: Credo new: Теоретический журнал. №2. 2007. С. 209–221.
118. *Пекка Т.* Заметки о полигенетичности в прозе Набокова. Helsinki, 1992. С. 181–194.
119. *Пиаже Ж.* Речь и мышление ребенка. М.: АСТ, 2020. 351 с.
120. *Погребная Я.В.* «Плоть поэзии и призрак прозрачной прозы...». Лирика В.В. Набокова. Ставрополь: Издательство Ставропольского гос. ун-та, 2005. 336 с.
121. *Подорога В.А.* Антропограммы. Опыт самокритики. С приложением дискуссии. СПб.: Европейский университет, 2017. С. 174–175.
122. *Подорога Ю.В.* «Восстановить чувственный опыт» как мыслительный императив. Размышления по поводу поэтического опыта Бориса Пастернака // Человек. 2021. Т. 32, № 5. С. 167–179.
123. *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. 614 с.
124. *Пруст М.* Против Сент-Бёва: Статьи и эссе. М.: ЧеРо, 1999. 222 с.
125. *Пуле Ж.* Тема панорамного видения прошлого и рядоположение // Логос. 2009. №3. С. 218–237.
126. *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000. 864 с.
127. *Рахимкулова Г.Ф.* Языковая игра в прозе Владимира Набокова: К проблеме игрового стиля. Диссертация ... доктора филологических наук: 10.02.01, 10.02.19. Ростов-на-Дону, 2004. 332 с.

128. *Ровенко Е.В.* Время в философском и художественном мышлении: Анри Бергсон, Клод Дебюсси, Одилон Редон. М.: Прогресс-Традиция, 2016. 837 с.
129. *Розанов В.В.* Опавшие листья. Лирико-философские записки. М.: Современник, 1992. 541 с.
130. *Ронен И., Ронен О.* Черты Набокова // Звезда. 2006. №4. С. 175–188.
131. *Ронен О.* Поэтика Осипа Мандельштама. СПб.: Гиперион, 2002. 240 с.
132. *Руднев В.П.* «Мелкий бес» Федора Сологуба: от паранойи к шизофрении // Полифоническое тело. Реальность и шизофрения в культуре XX века. М.: Гнозис, 2010. С. 100–117.
133. *Савельева Г.* Кукольные мотивы в творчестве В. Набокова. // В.В. Набоков: pro et contra. Т.2. СПб.: РХГИ, 2001. С. 345–354.
134. *Сараскина Л.И.* Набоков, который бранится... // В.В.Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. СПб.: Изд-во РХГИ, 1997. С. 542–570.
135. *Свасьян К.А.* Проблема символа в современной философии. Ереван: Издательство АН АрмССР, 1980. 226 с.
136. *Свасьян К.А.* Эстетическая сущность интуитивной философии А. Бергсона. Ереван, 1978. 120 с.
137. Семиотика безумия. Сборник статей. М.: Европа, 2005. 312 с.
138. *Сироткина И.* Классики и психиатры: психиатрия в российской культуре конца XIX–XX века. М.: Новое литературное обозрение. 271 с.
139. *Сконечная О.* Русский параноидальный роман: Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 251 с.
140. *Тамми П.* Заметки о полигенетичности в прозе Набокова. Helsinki, 1992. С. 181–194.
141. *Тамми П.* Тени различий: «Бледный огонь» и «Маятник Фуко» // Новое литературное обозрение. 1995. № 19. С. 62–79.

142. *Тарасов Б.Н.* Лев Толстой — читатель Блеза Паскаля // Вопросы литературы. 1997. №6. С. 86–101.
143. *Тёлле Р.* Психиатрия с элементами психотерапии. Мн.: Выш. Шк., 1999. 496 с.
144. *Тиганов А.С.* Руководство по психиатрии в 2 томах. М.: Медицина, 1999.
145. *Томашевский Б.В.* Стих и язык. Филологические очерки. М., Л.: Гослитиздат, 1959. 471 с.
146. *Топоров В.Н.* Вещь в антропоцентрической перспективе // М.: Аequinox. 1993. С. 70-94.
147. *Троцкий Л.Д.* Литература и революция. М.: Политиздат, 1991. 399 с.
148. *Трубецкова Е.Г.* Глаз и оптические средства: деформация зрения в прозе Владимира Набокова // Вестн. Том. гос. ун-та. 2018. №429. С. 58–65.
149. *Трубецкова Е.Г.* Сознание как «оптический инструмент»: о визуальной эстетике В. Набокова // Изв. Сарат. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2010. №3. С. 63–69.
150. *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. // О литературной эволюции. М.: Наука, 1977. С. 270–281.
151. *Тынянов Ю.Н.* Проблемы стихотворного языка. Л.: Academia, 1924. 140 с.
152. *Ухова Е.* Призма памяти в романах Владимира Набокова // Вопросы литературы. 2003. №4. С. 159–166.
153. *Фалев Е.В.* История философии второй половины XIX - начала XX века. Избранные главы. М.: ИНФРА-М, 2014. 215 с.
154. *Хансен-Лёве А.* Эстетика «Калиптики»: аполлинские концепции в метафизической поэтике Набокова // Paris: Institut d'études slaves Institut d'études slaves, 2000. pp. 311–317.
155. *Хонг Е.Ю.* Проблема художественного психологизма в русскоязычных романах Владимира Набокова: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01. Москва, 2001. 185 с.
156. *Хоружий С.С.* «Улисс» в русском зеркале. СПб.: Азбука, 2015. 380 с.

157. *Чирков Н.М.* О стиле Достоевского. М.: Наука, 1964. 160 с.
158. *Чук Л.* Время в романах Набокова // Вопросы литературы. 2015. №1. С. 284–302.
159. *Шадурский В.В.* Интертекст русской классики в прозе Владимира Набокова. НовГУ им. Ярослава Мудрого. Великий Новгород, 2004. 90 с.
160. *Шапир М.И.* “Versus” vs “prosa”. Пространство-время поэтического текста // Philologica. № 2. 1995. 7–47.
161. *Шаховская З.* В поисках Набокова. Paris: La Presse libre, 1979. 167 с.
162. *Швагрукова Е.В.* В.В. Набоков и Ф.М. Достоевский: история противостояния и ее рецепции в набоковедении // Филологические науки: Вопросы теории и практики. 2012. №1. С. 144–148.
163. *Шкловский В.Б.* Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914 — 1933). М.: Советский писатель, 1990. 544 с.
164. *Шульман М.Ю.* Набоков, писатель Манифест. М. 1999. 224 с.
165. *Эткинд Е.Г.* Материя стиха. Париж: Institut d'études slaves, 1978. 506 с.
166. *Эткинд Е.Г.* Психопоэтика. «Внутренний человек» и внешняя речь. Статьи и исследования. СПб: Санкт-Петербург – Искусство, 2005. 446 с.
167. *Эйхенбаум Б.М.* Лев Толстой. Исследования. Статьи. СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009. 952 с.
168. *Эйхенбаум Б.М.* Сквозь литературу. Л.: Academia. 280 с.
169. *Юнг К.Г.* Очерки по психологии бессознательного. М.: Cogito-centre, 2006. 350 с.
170. *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. 460 с.
171. *Arbour R.* Le bergsonisme dans la littérature française // Revue internationale de la philosophie, 1959. №48. pp. 220-248.
172. *Barthelmeß U., Furbach U.* A Different Look at Artificial Intelligence. On Tour with Bergson, Proust and Nabokov. Wiesbaden: Springer Vieweg, 2023. 256 p.
173. *Berman J.* Nabokov and the Viennese Witch Doctor. New York: Chelsea House, 1993. pp. 105–119.

174. *Bryan B.* Stalking Nabokov. NY: Columbia University Press, 2013. 464 pp.
175. *Couturier M.* Nabokov ou La Cruauté du désir. Lecture psychanalytique. Seyssel: Champs Vallon, 2004. 372 pp.
176. *Durantaye L.* Vladimir Nabokov and Siegmund Freud, or a Particular Problem // *American Imago*, 2005. Vol. 62. №1. pp. 59–73.
177. *Fink H.* Bergson and Russian modernism 1900–1930. Evanston: Northwestern univ. press, 1999. 169 p.
178. *Jonson B.* «Terror»: Pre-texts and Post-Texts. In: «A Small Alpine Form». *Studies in Nabokov's Short Fiction*. New York: Garland, 1993. P. 39–64.
179. *Glynn M.* Nabokov and Bergson. New York. 2002. 202 p.
180. *Grant P.* Blessing the Freak. Nabokov contra Bergson // *Vladimir Nabokov et la France*. University of Strasbourg Press, 2017. pp. 159–169.
181. *Green G.* Freud and Nabokov. Lincoln (Nebraska), 1988. 128 pp.
182. *Lyaskovets T.* Approaching Nabokov with Bergson on Time: Why Spatializing Time? // *Kaleidoscope*. 2013. Vol. 5. pp. 98–118.
183. *Mattison Luci.* Nabokov's Aesthetic Bergsonism: An Intuitive, Reperceptualized Time. *Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature*. 2013. №1. pp. 37–52.
184. *Tammi P.* Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia, 1985. 390 p.
185. *Toker Leona.* Nabokov and Bergson on Duration and Reflexivity". *Nabokov's World*. Vol. 1. 2002. pp. 132–140.
186. *Shute J.* Nabokov and Freud. N.Y.: The Garland companion to Vladimir Nabokov, 1995. pp. 412–420.
187. *Wood M.* The Magician's Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction. Princeton: Princeton University Press, 1994. 235 p.

### **Интернет-ресурсы**

188. *Бабиков А.А.* Стремление Набокова к универсальности всего». Режим доступа: <https://polka.academy/materials/879> (дата обращения: 8.08.2023).
189. *Кораблева С.* Текст «потока сознания» в художественной культуре модернизма (на материале романа Дж. Джойса «Улисс»). URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/tekst-potoka-soznaniya-v-hudozhestvennoykulture-modernizma.htm> (дата обращения: 8.08.2023).
190. *Сакун С.В.* Шахматно-психологические проблемы романа В. Набокова «Защита Лужина». Режим доступа: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/sakun-gambit-sirina/psihologicheskie-problemy.htm>
191. *Соколов С.* «Я всю жизнь выбираю лучшее. Чаще всего бессознательно...» (Беседа Ирины Врубель-Голубкиной с Сашей Соколовым). URL: <https://magazines.gorky.media/library/sasha-sokolov-ya-vsyu-zhizn-vybirayu-luchshee-chashhe-vsego-bessoznatelno-beseda-iriny-vrubel-golubkinoj-s-sashej-sokolovym> (дата обращения: 8.08.2023).