

Бугаева Любовь

**ЛИТЕРАТУРА И**  
***RITE DE PASSAGE***

---

---



Санкт-Петербург  
ИД «Петрополис»  
2010

УДК  
ББК  
Б

**Бугаева Л.**

Литература и *rite de passage*. — СПб.: ИД «Петрополис», 2010. — с.

## *Вступительные замечания*

---

Стремление убежать от реальности в мир иллюзий – характерная черта человеческого сознания. В искусстве, литературе, как, впрочем, и во сне, и в любом измененном состоянии сознания, открываются окна в другую реальность. Подобно тому, как «дискурсивность с неизбежностью влечет за собой толкования дискурсивности» (И. П. Смирнов), уход от реальности в мир вымысла порождает все новые и новые окна в инобытие, но уже в рамках этого мира. Нередко мир произведения распадается на несколько миров с различным модальным статусом – от полного правдоподобия до иллюзорности и фантастичности персонажей этого мира и происходящих в нем событий. Миры наслаиваются друг на друга, все дальше уводя читателя от реальности, а скольжение между ними, особенно в прозе XX века, становится излюбленным писательским приемом.

Впрочем, бегство от реальности зачастую оказывается не столько бегством, сколько переходом из одной реальности в другую. С точки зрения Арнольда ван Геннепа, «самый факт жизни делает неизбежными последовательные переходы из одной среды в другую, от одного общественного положения к другому. <...> Таковыми являются: рождение, достижение социальной зрелости, брак, отцовство, повышение общественного положения, профессиональная специализация, и смерть»<sup>1</sup>. Каждый, кто находится в состоянии перехода из одной среды в другую или из одного состояния в другое находится тем самым в особой ситуации в магически-религиозном смысле: он оказывается между двумя мирами. Эта ситуация носит название промежуточной (*marge*)<sup>2</sup>.

Если человеческая жизнь предстает как последовательность переходов из одного состояния в другое и нахождение между мирами выделяется как особая зона, то закономерно предположить существование дискурса перехода – отражения этого особого состояния в рамках дискурсивных систем. Дискурс перехода, то есть совокупность высказываний, возникающих в различных дискурсивных формациях, образующих определенную систему и обладающих общим значением перехода, выходит за рамки отдельного текста и функционирует как синхронический, образованный общей культурной системой, на основе общих для ряда текстов

---

<sup>1</sup> Геннеп А. ван. *Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов*. М.: Восточная литература, 1999. С. 9.

<sup>2</sup> Там же. С. 22.

закономерностей. В дискурсе перехода комбинируются энграммы эпизодической памяти о ситуациях перехода (смерть, взросление, инициация в какое-либо сообщество и т. п.), концептуализирующие опыт ситуаций перехода, свидетелем или участником которых явился автор произведения, и семантические энграммы, берущие начало в текстах о ситуациях перехода. В результате, та или иная ситуация *rite de passage*, с одной стороны, воспроизводится в художественном тексте на основе эпизодической памяти, с другой, моделирует художественную реальность, в свою очередь, подверженную дальнейшей семантической трансформации.

Один из дискурсов перехода – дискурс, или протокол, умирания. Являясь самым недоступным из всего переживаемого человеком<sup>3</sup>, промежуточной (пограничной) зоной между жизнью и смертью, протокол умирания всегда привлекал внимание возможностью фиксации индивидуального мистического опыта момента перехода. Собственно, протоколируя стадию перехода от жизни к смерти, писатели двигались в направлении тех документальных свидетельств (созданных, в частности, самоубийцами)<sup>4</sup>, которые придавали смерти характер научного эксперимента и являлись попыткой проникнуть в ту область, «откуда возвращенья нет».

Дискурс перехода как психоделического возрождения в отличие от протокола умирания фиксирует возникающий в результате переживания временной смерти выход за пределы обыденного сознания и представляет собой функционирующий по определенным правилам дискурс измененного состояния сознания.

Переход из жизни в смерть и из смерти в жизнь, балансирование между жизнью и смертью часто (наряду с протоколированием) облакаются в литературе в мифопоэтическую форму – древнегреческую легенду об Орфее и Эвридике с центральной ролью фигуры Орфея как медиатора между мирами. Поиск же абсолютного знания о мире, решения загадки бытия зачастую предстает как фаустианская трансгрессия во всем многообразии решений фаустианской темы.

Переход из жизни не в смерть, но в другую жизнь и – в результате спиритуальной трансформации – к новой идентичности находит, в свою очередь, отражение в библейском мифе о пути в Дамаск или предстает как путь масонского самосовершенствования.

---

<sup>3</sup> Knapp Lisa. *The Annihilation of Inertia: Dostoevsky and Metaphysics*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1996.

<sup>4</sup> О предсмертных записках самоубийц как о повествовании, стремящемся за пределы самой смерти, см.: Паперно И. *Самоубийство как культурный институт*. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 150–152.

Процесс самопознания как некое состояние переходности, связанное с изменением ментального ландшафта, принимает форму, так или иначе ассоциируемую с пространственными образами, а именно: поиск легендарного острова *Ultima Thule*, недостижимого в реальной географии, или восхождение на гору, являющуюся в различных литературных вариантах аналогом магической горы Монсальват кельтских легенд.

В ряде случаев вступление в *rite de passage* может быть мотивировано недостаточностью, или нехваткой. Пересечение границ, реальных или воображаемых, всегда в том или ином смысле является попыткой заполнить существующую и ощущаемую индивидом недостаточность. По Арнольду Гелену, дефицит является онтологическим свойством человека. Осознание индивидом, выпавшим по тем или иным причинам за пределы системы, к которой он ранее принадлежал, отсутствия или нехватки заставляет его занять определенную позицию по отношению к системам прежней и новой и заставляет адаптироваться к новой системе путем определенной духовной трансформации. Так, вариантом перехода как преодоления нехватки является случай человека с физическим увечьем, инвалида, у которого ампутирована конечность или конечности. В результате увечья инвалид оказывается вытесненным на периферию социума и пытается восполнить физическую нехватку, тесно связанную с социальной маргинальностью, наращиванием в себе других, в частности, духовных качеств.

Нехватка в духовной сфере и пересечение границ в реальной географии отсылают к фигуре эмигранта. Эмигрант, отделенный от своего прежнего места и состояния и не вписанный полностью в новую культурную и социальную среду, характеризуется меланхолическим чувством утраты любимого объекта, в качестве которого выступает родина. Тогда эмиграция предстает как *rite de passage*: одновременная перемена места, состояния и социальной позиции, сопровождаемые чувством потери и стремлением восполнить образовавшуюся нехватку среды, языка и т. п.

Одной из дискурсивных стратегий перехода выступает интермедальность: апелляция к невербальному медиуму зачастую оказывается приглашением к *rite de passage*.

Повторяемость *rite de passage* в различных ситуациях и контекстах приводит к тому, что дискурс переходности начинает выступать как архив, или эпистема – «общая система формаций и трансформаций высказываний» (Мишель Фуко), открывающаяся для исследования после своего завершения, то есть после окончания перехода. Переходность онтологична.

Несмотря на разнообразие и вариативность литературных обрядов перехода весьма заманчивой представляется перспектива приближения

к описанию *rite de passage* в литературе. Переходный характер предмета описания во многом подчинил себе ход и логику исследования, ибо, как заметил Жан Бодрийяр, «описывать и анализировать – недостаточно для теории <...> теория должна стать частью описываемого мира, ускорением его логики». Некоторые главы этой книги уже публиковались в первоначальных редакциях в различных изданиях, для настоящего издания они были переработаны и дополнены<sup>5</sup>.

Сердечная признательность всем моим учителям, коллегам и друзьям, общение с которыми помогло этой книге состояться, в первую очередь, Дине Михайловне Поцепне. Особая благодарность Игорю Павловичу Смирнову, инициировавшему путешествие по литературным *rites de passage* и присутствовавшему, зримо и незримо, на всех этапах пути, – без его участия и поддержки путешествие могло бы обернуться бесконечным поиском ускользающей *Ultima Thule*. Книга явилась для меня переходной во многих смыслах. Надеюсь, что переход в итоге состоялся.

---

<sup>5</sup> «Мифопоэтика сюжета об Орфее и Эвридике в культуре первой половины XX века» // *Мифология и повседневность*. Вып. 2. Материалы научной конференции 24–26 февраля 1999 г. СПб., 1999; «Набоковский Фауст: между отчаянием и надеждой» // *Hypertext Отчаяние / Сверхтекст Despair (Die Welt der Slaven. Sammelbande. Bd. 9)*. München: Verlag Otto Sagner, 2000; «Опыт умирания и его отражение в русской литературе» // *Символы, образы и стереотипы современной культуры. Международные чтения по теории, истории и философии культуры*. Выпуск № 9 / Под ред. Л. Моревой. СПб.: Эйдос, 2000; «Масонство как историко-литературная проблема: Г. Газданов и М. Осоргин» // *История и филология: проблемы научной интеграции на рубеже тысячелетий*. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2000; «Набоков и музыка: об одном музыкальном эксперименте писателя» // *Набоковский вестник*. Вып. 5 «Юбилейный» / Под ред. В. П. Старка. СПб.: «Дорн», 2000; «Гендер и инобытие: искусство женщин в эмиграции» // *Мифология и повседневность: Гендерный подход в антропологических дисциплинах*. СПб.: Алетейя, 2001; «Миф о пути в Дамаск: А. Стриндберг, В. Брюсов, Ф. Сологуб» // *Христианство и русская литература*. Сборник 4. СПб.: Наука, 2001; «Логика тайны у Набокова (Достоевский, Кант, Иов и загадка бытия)» // *Набоковский вестник*. Вып. 6 «В. В. Набоков и Серебряный век» / Под ред. В. П. Старка. СПб.: «Дорн», 2001; «Психоделический vs. шизофренический дискурс в прозе XX в.» // *Текст. Интертекст. Культура*. М.: Азбуковник, 2001; “Nabokov’s Quest: Ultima Thule” // *Die Welt der Slaven*. XLVII. 2002; «Русская литературная диаспора в посткоммунистическом европейском контексте» // *Die Welt der Slaven*. XLIX. 2004; «Интимный дневник: память тела и текст» // *Nahe schaffen – Abstand halten. Zur Geschichte von Intimität und Nahe in der russischen Kultur* / S. Schahadat, I. P. Smirnov (Hgg.). *Wiener Slawistischer Almanach*, Wien-Munich, 2005; «Мифология эмиграции: геополитика и поэтика» // *Ent-Grenzen: Intellektuelle Emigration in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts / За пределами: Интеллектуальная эмиграция в русской культуре XX века* / L. Bugaeva, E. Hausbacher (Hgg.). Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006; «Дискурс перехода: преодоление телесности» // *Дискурс*, 2007.

***I. ОРФИЧЕСКАЯ МЕДИАЦИЯ  
И СПИРИТУАЛЬНАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ***

---

---

## Мифопоэтика сюжета об Орфее и Эвридике в культуре первой половины XX века

---

---

### 1.

Myth is the hidden part of every story, the buried part, the region that is still unexplored because there are as yet no words to enable us to get there... Myth is nourished by silence as well as by words.

*Italo Calvino*

Легенда об Орфее и Эвридике, всегда привлекавшая внимание поэтов, писателей, композиторов, скульпторов, проходит лейтмотивом через историю европейской культуры, о чем свидетельствует даже простое (далеко не полное) перечисление имен тех, кто обращался к ней в своем творчестве: Политиан – поэма “*Sir Orfeo*” (1480?); К. Дж. А. Монтеверди – опера “*Orfeo*” (1607); К. В. Глюк – опера “*Orfeo ed Euridice*” (1762); Е. Фомин – мелодрама «Орфей» (1792), Ф. Лист – симфоническая поэма “*Orpheus*” (1854); Ж. Оффенбах – опера “*Orphee aux Enfers*” (1858);<sup>1</sup> Одилон Редон – картина «Орфей» (1903); А. Казелли – камерная опера “*La favola d’Orfeo*” («Предание об Орфее», 1932); К. Миллес – фонтан «Орфей» в Стокгольме (1936); И. Стравинский – балет «Орфей» в хореографии Дж. Баланчина (1947); Т. Уильямс – пьеса “*Orpheus Descending*” («Орфей спускается в ад», 1957); Ж. Кокто – пьеса “*Orphee*” (1926), фильмы “*Le Sang d’un poete*” («Кровь поэта», 1930), “*Orphee*” (1950) и “*Le Testament d’Orphee*” («Завещание Орфея», 1959); М. Камю – фильм “*Black Orpheus*” (1959); Р. Дэвис – роман “*The Lyre of Orpheus*” (1988) и т. д. Но и на фоне постоянного присутствия легенды в текстах культуры обращает на себя внимание взлет интереса к ней и необыкновенная популярность легенды в первой половине XX в. В 1922 г. австро-немецкий поэт и писатель Райнер Мария Рильке (названный впоследствии Орфеем XX века) пишет “*Die Sonette an Orpheus*” (опубликованные в 1923 г.), немного спустя – в 1923 – австро-американский композитор Эрнст Кренек создает оперу “*Orpheus und Eurydike*” на текст австрийского художника и поэта Оскара Кокошка, экспрессионистическое переосмысление традиционного античного сюжета. В 1926 г. французский поэт, драматург и кинорежиссер

---

<sup>1</sup> В общей сложности на сюжет «Орфея» создано свыше 50 опер.



Жан Кокто ставит пьесу “Orphee”, позднее положенную в основу одного из наиболее ярких фильмов европейского модернизма и неомифологизма, – «Орфей» (1950). В 1920-е–1930-е годы создается основная часть набокковского гипертекстового<sup>2</sup> пространства, в центре которого – история об Орфее и Эвридике.

Особую значимость легенда об Орфее и Эвридике и сама фигура Орфея – певца и музыканта – приобретает еще на рубеже веков в творчестве русских символистов и акмеистов. Блок в гимназические годы переводит отрывок «Орфей и Эвридика» из «Метаморфоз» Овидия – сюжет, отразившийся в ряде его стихотворений («Дома растут, как желанья...» и др.). Брюсов, неоднократно обыгрывавший в стихах древнегреческую легенду («... я вернулся на яркую землю...», «Орфей и Эвридика», «Орфей и аргонавты»), в стихотворении «Орфей и Эвридика» (1903–1904 гг.), наиболее тесно связанном с историей путешествия Орфея в Аид, влетает в хорошо известную событийную канву легенды два существенных для бытования легенды в XX в. мотива – мистического знания и эротической любви. В поэтическом мире Брюсова мистическое знание связывается с образом Эвридики: «Ах, что значат все напевы / Знавшим тайну тишины! / Что весна, – кто видел севы / Асфоделевой страны!»<sup>3</sup>, – в то время как образ Орфея пронизан мотивом эротической любви: «Вспомни, вспомни! луг зеленый, / Радость песен, радость пляск! / Вспомни, в ночи – потаенный / Сладко-жгучий ужас ласк!»<sup>4</sup>. Приобщение к знанию сопровождается противопоставленной земным «напевам» тишина царства мертвых, «асфоделевой страны»<sup>5</sup>; Брюсов тем самым реализует метафору «смерть – тишина». Возникают и некоторые ассоциации с религиозно-мистической традицией исихазма, нашедшей широкое распространение в романтизме (молчание как форма внесловесного проникновения в сущность мира: Тютчев «Silentium!», 1830, «Есть некий час в ночи всемирного молчанья...», 1829) и особенно, при всем разнообразии генезиса, в символизме (мотив великой Тишины – сопричастности тайны:

<sup>2</sup> Гипертекст – «текст, устроенный таким образом, что он превращается в систему, иерархию текстов, одновременно составляя единство и множество текстов» (Руднев В. П. *Словарь культуры XX века*. М.: Аграф, 1997. С. 69).

<sup>3</sup> Брюсов В. Я. *Избранные сочинения*. М.: Художественная литература, 1980. С. 185.

<sup>4</sup> Там же. С. 186.

<sup>5</sup> В стихотворении «... я вернулся на яркую землю...»:

Но за ропотом снежной метели  
И под шепот ласкающих слов –  
Не забыл я полей асфоделей,  
Залетейских немых берегов (Там же. С. 67).

созвучная настроениям русского символизма драматургия Метерлинка; стихотворения Мережковского «Тишина», «Не надо звуков»; Брюсова – «Ангел благого молчания»; стихотворный сборник Бальмонта «Тишина»; стихотворения Вяч. Иванова «Молчание», «Мэнада», «Уста зари»; статьи Блока «Творчество Вячеслава Иванова», «Безвремяе», рецензия Блока на книгу Брюсова «Στέφανος. Венок», стихотворения «Безрадостные всходят семена...», «Я к людям не выйду навстречу...», «Молитву тайную твори», «Тишина цветет», «О, как смеялись вы над нами...» и др.; образ «вещей тишины» в стихотворении Сологуба и т. д.)<sup>6</sup>.

Развитие системы мотивов, связанных с легендой об Орфее и Эвридике, происходит и в нехудожественной прозе символистов. Название известной в литературных кругах статьи Андрея Белого «Луг зеленый» (1905) восходит к упоминавшемуся выше стихотворению Брюсова «Орфей и Эвридика» и предваряется эпиграфом – неточной цитатой из Брюсова: «Вспомни, вспомни луг зеленый – / Радость песен, радость пляск»<sup>7</sup>. На фоне «партии» Эвридики из диалога героев брюсовского стихотворения Белый выстраивает параллель: Эвридика – Спящая Красавица – пани Катерина (из «Страшной мести» Гоголя) – Россия – «луг зеленый». Собственно, именно в этой статье Белого потенцируется последующая литературная интерпретация образа Эвридики в плане широких социально-культурных соответствий, а не только как узкое конкретно-личностное раскрытие образа. Связывая, как и Брюсов, тайное знание, сопровождаемое мотивами тишины и молчания, с Эвридикой и «лугом зеленым» – «тишина говорит на зеленом лугу», «на зеленом лугу посвященные в жизнь несказанную вели таинственный разговор душ», «зеленый луг хранит свою тайну», «наши души – души посвященных в тишину»<sup>8</sup>, – Белый, следуя уже намечившейся традиции, вносит в многоассоциативную интерпретацию мифа об Орфее и Эвридике гносеологический момент.

---

<sup>6</sup> Мысли Блока о необходимости молчания, активно обсуждавшиеся в его переписке с Андреем Белым, по мнению З. Г. Минц, отражают, в частности, назревающий протест против «нецеломудрия» публицистического стиля Мережковского. Ср. в письме Сергею Соловьеву (весна 1903 г.): «Нельзя так вопить о том, на чем неизменно понижается голос» (Блок А. А. *Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах*. М.: Наука, 1997. Т. I. С. 581). Сопоставим также со словами Блока в рецензии на сборник П. Соловьевой «Иней»: «Русская поэзия приближалась к нечаянной радости двумя путями: сквозь огонь и гром, и сквозь вещую тишину» (Цит. по: Блок А. А. *Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах*. Т. II. С. 568).

<sup>7</sup> Белый А. Луг зеленый // Белый А. *Символизм как миропонимание*. М.: Республика, 1994. С. 328.

<sup>8</sup> Там же. С. 330, 334.

Михаил Кузмин обыгрывает вариацию мифа об Орфее, представленную в опере Глюка «Орфей и Эвридика»<sup>9</sup>, в стихотворениях «Вот после ржавых львов и рева...» («Параболы», 1921) и «Орфей» («Мольба любви, тоска о милой жизни...») и рассматривает ее в статьях «“Орфей и Эвридика” кавалера Глука» и «Театр неподвижного действия». Выделяя лиризм, литургичность и неподвижность как основные черты оперы, Кузмин определяет «театр неподвижного действия», к которому он относит оперу Глюка, как «обрядовое чередование символических формул, за которыми скрыто медленное, но настоящее действие»<sup>10</sup>. По Кузмину, смысл этого скрытого за внешней фабулой действия – «борьба и победа всеоживляющей любви и любовного доверия»<sup>11</sup>. Опера решается, таким образом, в сугубо религиозно-мистическом плане<sup>12</sup>. В мистическом плане, повторяющем оперный вариант легенды, прочитывается и «Вот после ржавых львов и рева...» (в оглавлении к «Параболам» – «Блаженные рощи»). В стихотворении Кузмина, построенном, как и второй акт оперы, на контрасте, «ржавым львам» и «реву» (духовым инструментам, подражающим лаю Цербера) противостоят спокойствие и неподвижность покрытых болотами полей и рощ – потустороннего царства, где обретают знание и благодать и откуда не возвращаются: «Стоячих вод прозрачно-дики / Белесоватые поля...»; «Ведет причудливо и туго / К блаженным рощам благодать»<sup>13</sup>.

Популярность легенды об Орфее и Эвридике в культурной среде начала века и, особенно, в среде символистов не только определила ее вхождение на правах интертекста в литературный текст эпохи, но и обусловила осмысление поэтами-символистами фактов личной биографии в об-

---

<sup>9</sup> С 21 декабря 1911 г. опера «Орфей и Эвридика» на музыку К. В. Глюка шла в Мариинском театре (дирижер Э. Ф. Направник, режиссер В. Э. Мейерхольд, художник А. Я. Головин, балетмейстер М. М. Фокин, партию Орфея исполнял Л. Собинов, Эвридики – М. Кузнецова-Бенуа). Успех оперы был настолько ошеломляющим, что вызвал сильную реакцию, как в балетных, так и в литературных кругах (в частности, это отразилось в повести Бориса Зайцева «Голубая звезда», 1918). С января 1919 г., после перерыва, вызванного революционными событиями 1917 г., «Орфей и Эвридика» вновь вошла в репертуар Мариинского театра. Впрочем, опера Глюка была известна в России и в XVIII в., неоднократно исполнялась в XIX в., в т. ч. и на русском языке. В Мариинском театре «Орфей» был поставлен еще в 1868 г. (дирижер Э. Направник) с участием Н. Ирецкой, Ю. Платоновой, Е. Лавровской.

<sup>10</sup> Кузмин М. *Условности. Статьи об искусстве*. Томск: Водолей, 1996. С. 50.

<sup>11</sup> Там же. С. 51.

<sup>12</sup> Так, Кузмин утверждает: «Но все <...> получает разнообразие, стройность и законность, если разбирать это произведение как литургическое. Даже не как ораторию, а как ритуальное действие» (Там же. С. 50).

<sup>13</sup> Кузмин М. *Избранные произведения*. Л.: Художественная литература, 1990. С. 272.

разах легенды, что, в свою очередь, повлияло на их творчество. Так, в известном любовном треугольнике – Валерий Брюсов – Нина Петровская – Андрей Белый (Борис Бугаев) – по замечанию одного из его участников, «слабый “Боря” вообразил себя Зигфридом; не умеющий себя ни от чего защищать, вообразил... Орфеем себя, изводящим Эвридику из ада: вместо ж этого, усугубив “ад” жизни Н.:, <...> сам попался в “ад”; и потом позорно бежал от всех и “раев”, и “адов”... в Нижний Новгород, к другу»<sup>14</sup>. В период романа с Ниной Петровской Андрей Белый формулирует идеи, позднее составившие основу его лекции на открытии «Дома песни» (6 ноября 1908 г.) и статьи «Песнь жизни» (1911):

Пусть ничтожны мы, предтечи будущего. Мы знаем одно: песня живет; песней живут; ее переживают; переживание – Орфей: образ, вызываемый песней, тень Эвридики – нет, сама Эвридика воскресающая. Когда играл Орфей, плясали камни. <...> Нам нужна музыкальная программа жизни, разделенная на песни (подвиги), а у нас нет ни единой собственной песни: это значит: у нас нет собственного строя души; и мы – не мы вовсе, а чьи-то тени; и души наши – не воскресшие Эвридики, тихо спящие над Летой забвения: но Лета выступает из берегов: она нас потопит, если не услышим мы призывающей песни Орфея. Орфей зовет свою Эвридику<sup>15</sup>.

Петровская, как известно, не поняв широкой ассоциативности образа Эвридики, приняла высказывания Белого на свой счет<sup>16</sup>, а сами разговоры Белого и Петровской об «Эвридике», возможно, послужили канвой стихотворения «Орфей и Эвридика» знавшего об этих разговорах Брюсова<sup>17</sup>. Как видно из приведенного примера, сюжет легенды наряду со своим художественным воспроизведением задал определенный угол прочтения «текста жизни», а «текст жизни», в свою очередь, включился в процесс продуцирования новых художественных текстов. В результате, втянутыми в систему интертекстуальных преобразований оказались тексты литературные и нелитературные, образуя общее, индифферентное к

---

<sup>14</sup> Белый А. *Начало века. Воспоминания. В 3-х кн.* Кн. 2. М.: Художественная литература, 1990. С. 309.

<sup>15</sup> Белый А. Песнь жизни // Белый А. *Символизм как миропонимание*. С. 176–177.

<sup>16</sup> «О, если бы я знал, что из всех “Эвридик невоскресших” наименее воскресшая – Н.:. Она же поняла мои мысли о жизненной песне так, что ощутил я удар в лоб, как палицею: Эвридика – она-де! Я ж – Орфей, выводящий из ада ее!» (Белый А. *Начало века. Воспоминания. В 3-х кн.* Кн. 2. С. 311).

<sup>17</sup> Как известно, существует карикатурный рисунок Белого, «изображающий Брюсова, влекущего за собой Петровскую (нарисованную на черном фоне); подпись к рисунку: «Орфей и Эвридика» (см.: *Литературное наследство*. Т. 85. *Валерий Брюсов*. М.: Наука, 1976. С. 387) (Белый А. *Начало века. Воспоминания. В 3-х кн.* Кн. 2. С. 311).

признакам литературности и художественности гипертекстовое пространство реализации мифа об Орфее и Эвридике.

Цикл Райнера Марии Рильке «Сонеты к Орфею» (“Die Sonette an Orpheus”), представляющий собой своеобразный реквием памяти умершей от лейкемии дочери друзей поэта Вере Укама-Кнооп, развивает идею преодоления смерти в акте творчества. В структуре цикла, слишком сложного для беглого анализа, выделим некоторые мотивы, существенные в своей отнесенности к мифу об Орфее и Эвридике, т. е. проследим модернизацию мифологической семантики, нашедшую отражение в трансформации мотивной структуры и ее инtratекстуальных и интертекстуальных связях. Заметим, однако, что цикл сонетов – не первое обращение Рильке к легенде. В начале 1900-х гг. поэтом было создано стихотворение «Орфей. Эвридика. Гермес» («Новые стихотворения», 1904), которое Иосиф Бродский назвал крупнейшим произведением века<sup>18</sup>. Согласно интерпретации Бродского, Орфей и Эвридика находятся во власти противоположно направленных враждующих сил – жизни и смерти, причем последняя явно превалирует; смысл же взаимодействия и проявления этих высших сил в человеческих судьбах – в аннигиляции границ между ними<sup>19</sup>.

В «Сонетах к Орфею», отразивших эволюцию отношения Рильке к древнегреческой легенде, на фоне биографически-мотивированного мотива смерти и обусловленной этим мотивом биспациализации мира, в котором Орфей выступает медиатором – “ist er schon dort, wohin ihrs nicht begleitet. / Der Leier Gitter zwingt ihm nicht die Hande. / Und er gehorcht, indem er überschreitet” (Rilke 1949, I–V, 9)<sup>20</sup>, “Ist er ein Hiesiger? Nein, aus beiden / Reichen erwuchs seine weite Natur” (Rilke 1949, I–VI, 10)<sup>21</sup>, – возникает мотив молчания как животворного творческого начала, в своей силе преодолевающего смерть и разделенность единого в своих различных реальностях мира: “Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung /

<sup>18</sup> Бродский И. Десяносто лет спустя (о стихотворении австрийского поэта Р. М. Рильке «Орфей. Эвридика. Гермес») // *Звезда*. 1997. № 1. С. 27.

<sup>19</sup> Там же. С. 54.

<sup>20</sup> Rilke R. M. *Die Sonette an Orpheus*. Leipzig, 1949. Первая римская цифра обозначает номер одной из двух частей цикла, вторая – номер сонета, арабские цифры обозначают страницу. В русском переводе: «Он там, где мы наткнулись на препону. / Ему решетка лиры не преграда. / Нарушил он границу по закону» (Рильке 1998, 542). На русском языке стихи Рильке из цикла «Сонеты к Орфею» приводятся в переводе В. Микушевича с указанием в скобках страницы по изданию: Рильке Р. М. *Избранные сочинения*. М.: Рипол Классик, 1998.

<sup>21</sup> «Разве он здешний? Обоим пределам / принадлежит он ширью своей» (Рильке 1998, 542).

ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor” (Rilke 1949, I–I, 5); “Ruhmen, das ist! Ein zum Ruhmen Besteller, / ging er hervor wie das Erz aus des Steins / Schweigen” (Rilke 1949, I–VII, 11)<sup>22</sup>. Роль Орфея-демиурга – в преодолении границы, разделяющей мира жизни и смерти, в соединении этих миров и в возвращении утраченного рая<sup>23</sup>, что становится возможным благодаря музыкальному и – шире – творческому дару Орфея, обладателя мистического знания о мире: “und sie fuhr ihn entzuckt durch das heiter Geschaffne, / das mit Anfang oft schlie?t und mit Ende beginnt” (II–XII, 44)<sup>24</sup>.

Миф об Орфее и Эвридике в транскрипции Жана Кокто, осуществленной им в пьесе и позднее фильме «Орфей», решается в основном в плане актуализации темы творчества<sup>25</sup>. Именно таким образом – в интерпретации треугольника «Эрос – Творчество – Танатос» видит главную идею фильма Вадим Руднев, прочитывая фильм Кокто «Орфей» как утверждение мысли, что «творчество, истинная поэзия ближе инстинкту

---

<sup>22</sup> «В молчанье было новое начало, / лесистый пробуждающее дол» (Рильке 1998, 539); «Слово хвале! Как рудная жила, / в камне-молчанье таилась она» (Рильке 1998, 542). С камнем могилы (намек на могильные плиты содержится в сонете Рильке) связывается идея «антинатуралистического пространства», которое «может быть понято и как пространство истинности, в котором реализуется творчество» (Ямпольский М. *Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис)*. М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 121).

<sup>23</sup> У Рильке мотив утраченного рая в некоторых случаях трансформируется в мотив счастливого детства, связь лирического героя с которым потеряна: “Wenige ihr, der einstigen Kindheit Gespielen / in den zerstreuten Garten der Stadt: / wie wir uns fanden und uns zogernd gefielen <...> Was war wirklich im All? / Nichts. Nur die Balle.” (Rilke 1949, II–VIII, 40). В русском переводе: «С вами немногими, в детстве играя, / сад городской открыл я, исток / неторопливого нашего рая <...> К былому нет ли ключа? / Только в воздухе мяч» (Рильке 1998, 559).

<sup>24</sup> «<...> сквозь творенье ведет восхитительная дорога, / чье начало – конец, а конец – исток пустоты» (Рильке 1998, 561). По сравнению со стихотворением «Орфей. Эвридика. Гермес» с его акцентом на обособленности причащенной тайному знанию Эвридики и ее «безвозвратности» в «Сонетах» происходит смещение акцента с Эвридики на Орфея; обладателем тайного знания становится именно Орфей как принадлежащий обоим мирам: и жизни, и смерти. Характерно, что в рецензиях современников на цикл Рильке была отмечена, в первую очередь, мистическая направленность цикла: “His versus are, in the sense of all mysteries, certainly like oracles, ambiguous, nonsensical, and yet revealing suddenly a great depth” (Thieb 1923: 1); “The utterly isolated poet sets himself above the agony of the times and becomes a mystic” (Elster 1924/25: 288). Ср. также названия критических статей: “Mystisches Opfer” (Zech 1923); “The mystic image of Rainer Maria Rilke” (Olivero 1930); “Rainer Maria Rilke and the occult” (Morse 1945) и т. п. (Библиографические данные приводятся по: Ritzer W. R. M. *Rilke bibliographie*. Wien, 1951).

<sup>25</sup> Начиная с первого фильма “Le Sang d’un poete” (1930), Жан Кокто развивает мысли об особенностях поэта, соприкасающегося в акте творения со сверхъестественным, и об искусстве, преодолевающем время и смерть.

разрушения, танатосу»<sup>26</sup>. Заметим, что, подчеркивая в ходе воспроизведения мифопоэтической семантики связь мотивов творчества и смерти, Кокто, как и Рильке в «Сонетах», акцентирует медиативную роль Орфея, его принадлежность обоим мирам и, как следствие, обладание как неким высшим знанием, так и особой, хотя оспариваемой и далеко не всеми признаваемой, ролью в обществе. Отличительная черта пьесы и, в особенности, фильма – многообразие средств и способов игры на оппозиции реальность/ирреальность. Миры реальный и ирреальный оказываются взаимопроницаемыми: герои постоянно переходят из одного мира в другой (путь проходит через зеркало и открывается при помощи специальных перчаток), а элементы как реальности, так и ирреальности обнаруживают свое присутствие в противоположном пространстве (илл. 1, 2). В то же время Кокто отсекает мотивы, представляющиеся в его сценической версии известной легенды факультативными, а именно: эротической любви, утраченного рая; претерпевает значительную трансформацию и мотив «вещей тишины» (молчания как способа приобщения к высшей истине), а заложенная в образе Эвридике потенция многоассоциативности практически остается нереализованной, в связи с чем героиня и проигрывает Смерти по ряду факторов.

Приведенные примеры демонстрируют не только наличие в произведениях, варьирующих сюжет об Орфее и Эвридике, определенного круга обыгрываемых мотивов, важнейшие среди которых – эротической любви и мистического знания, как правило, сопровождающегося мотивом тишины, но и обнаруживают тенденцию к развитию основных составляющих смыслового комплекса в сторону все большей удаленности от событийной канвы легенды. Следствием этого удаления является уменьшение роли мотива эротической любви на фоне расширения ассоциативных связей образов (Белый «Луг зеленый»), вплоть до пересечения литературного текста и «текста жизни» (в среде символистов). В творчестве Рильке и Кокто – это наиболее важный момент функционирования сюжета в первой половине XX в. – происходит усиление значимости фигуры Орфея – медиатора между мирами и установление причинно-следственной связи между причастностью Орфея к тайне (в т. ч. и тайне творчества) и его медиативной ролью между мирами<sup>27</sup>. При этом

<sup>26</sup> Руднев В. П. *Словарь культуры XX века*. С. 205.

<sup>27</sup> Мотив мистического знания обусловлен самой фигурой Орфея, которая отсылает к религиозно-философскому учению орфизма, возникшему в VI в. до н. э. и выделявшемуся на фоне натуралистической и рационалистической философии Древней Греции данного периода своей мистической направленностью. Заметим, что, в философской системе неоплатоников, развившейся из дельфийско-орфических корней, Орфей – проводник между мирами Аполлона и Диониса, носитель идеи целостности



*Илл. 1. Орфей (Жан Марэ) на границе двух миров («Орфей»).*

*Илл. 2. Проход через зеркало («Орфей»)*



---

(монады Аполлона), сдерживающий саморасточение Диониса. По Проклу, «Орфей противопоставляет царю Дионису аполлонийскую монаду, отвращающую его от нисхождения в титаническую множественность и от ухода с трона и берегущую его чистым и непорочным в единстве» (Цит. по: Иванов Вяч. *Дионис и традиционистство*. СПб.: Алетей, 1994. С. 167).



Кокто идет дальше, чем Рильке, в абстрагировании от событийной канвы легенды – к утверждению идеи транзитивности, очищенной от сюжетной обусловленности легендой об Орфее и Эвридике (поисками Орфеем души Эвридики в царстве Аида) и абсолютизированной постоянными повторами (фильм перенасыщен моментами перехода из одного мира в другой), в результате, транзитивность становится одним из основных смыслов в реализации легенды.

Следующий этап в истории бытования сюжета об Орфее и Эвридике в XX в. – творчество Владимира Набокова. У Набокова сюжет о поисках Орфеем Эвридики – не просто тема или мотив отдельно взятого произведения. Аллюзии на древнегреческую легенду, возникая то в одном, то в другом набоковском произведении, способствуют образованию гипертекста, составляющие элементы которого «квивают» друг на друга, дополняя и уточняя разворачивающийся в гипертекстовом пространстве единый мифологический сюжет. Пронизанными системой соответствий, опирающихся на некий «видимый «посвященному» костяк», «третий невидимый текст»<sup>28</sup>, просвечивающий сквозь историю героя, потерявшего жену (любимую женщину), оказываются рассказы Набокова «Возвращение Чорба» (1925), «Ужас» (1927), «Посещение музея» (1938), «Ultima Thule» (1942) и роман “Bend Sinister” (1947).

Ключевым в вышеназванном гипертекстовом пространстве представит рассказ «Возвращение Чорба», в центре которого история человека, после смерти жены повторяющего в обратном порядке маршрут их свадебного путешествия, отыскивая «по пути все то, что отметила она возгласом»<sup>29</sup>, и, тем самым, пытающегося воссоздать и обессмертить образ умершей жены. Последний и начальный пункт путешествия – гостиница, в которой из окна «первой комнаты их брака» (I, 173) «в бархатной бездне улицы виден был угол оперы, черное плечо каменного Орфея, выделявшееся на синеве ночи, и ряд огоньков по туманному фасаду, наискось ухोдившему в сумрак» (I, 175). Сходство с мифом, безусловно, присутствует и в самом сюжете рассказа: смерть горячо любимой жены героя и поиск путей ее возвращения. В свете аллюзий на древнегреческую легенду сравнение жены Чорба с осенним листом кажется предвестником ее скорой смерти (стоны душ умерших в Аиде напоминают шорох осенних

---

<sup>28</sup> Ямпольский М. *Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф*. М.: РИК «Культура», 1993. С. 405.

<sup>29</sup> Набоков В. В. *Собрание сочинений рус. периода в 5-ти т.* СПб.: «Симпозиум», 1999–2000. Т. 1. С. 170. Далее цитаты из рассказов Набокова «Возвращение Чорба», «Посещение музея» и “Ultima Thule” приводятся по данному изданию с указанием номера тома и страницы в скобках.

листьев) – знак судьбы, не замеченный Чорбом: «каменщик смотрел, подбоченясь, на легкую, как блеклый лист, барышню <...> Чорб слегка горбясь, шагал за нею, – и ему казалось, что вот так, как пахнут вялые листья, пахнет само счастье» (I, 172–173). Данная параллель позволяет объяснить необходимость для Чорба присутствия в комнате гостиницы проститутки: это не только последняя недостающая деталь собираемого по крупицам образа умершей жены, но и отражение второй половины пути Орфея в Аиде – путь к выходу с тенью Эвридики за спиной (проститутка в этом случае выступает как тень жены Чорба, что выражено на лексическом уровне): «Спала она не больше часу: ее разбудил страшный истошный вопль. Это крикнул Чорб. Он проснулся среди ночи, повернулся на бок и увидел жену свою, лежавшую с ним рядом. Он крикнул ужасно, всем животом. Белая женская тень соскочила с постели» (I, 175). В английском варианте рассказа слово «тень» переведено как *spectre* (основное значение – ‘призрак, привидение’) – с усилением заложенной в слове потенциальной семантики инобытийности, в отличие от возможного перевода – *shadow*, где основное значение – ‘тень’, а ‘тень, призрак’ о человеке – периферийный вариант значения<sup>30</sup>. Аллюзия способствует установлению параллелизма: Чорб – Орфей, умершая жена Чорба – Эвридика.

Древнегреческая легенда об Орфее и Эвридике выступает в качестве одного из претекстов русских сцен в рассказе «Посещение музея»<sup>31</sup>, где, как и в «Возвращении Чорба», присутствует ключевое слово, непосредственно отсылающее к легенде, – Орфей. Если переход в легенде – это сошествие в Аид, то в рассказе – перемещение в советскую Россию. Так как целью поисков Орфея было возвращение умершей жены Эвридики, то напрашивается аналогия: советская Россия – Аид; Россия прошлого, «Россия моей памяти» (V, 406) – Эвридика<sup>32</sup>, так же безвозвратно утраченная рассказчиком (и автором), как Орфеем его жена. Несмотря на отсутствие непосредственного упоминания имен Орфея и Эвридики в рассказе “Ultima Thule” аллюзия на эту легенду возникает в словах – «ты, моя призрачная цель, мое милое, мое такое милое земное творенье, за которым никто никуда никогда не придет» (V, 125) – и поддерживается многочисленными мотивными переключками<sup>33</sup>, связывающими в единое

<sup>30</sup> Перевод рассказа на английский язык, выполненный Дмитрием Набоковым в сотрудничестве с автором, является авторизованным переводом.

<sup>31</sup> См. также: Старк В. П. Пушкинский фон рассказа Набокова «Посещение музея» // *Набоковский вестник*. Петербургские чтения. Вып. 1. СПб.: Дорн, 1998. С. 69.

<sup>32</sup> Данная параллель восходит к статье Андрея Белого «Луг зеленый».

<sup>33</sup> К числу подобных переключек относятся мотивы горба (все герои, в ком угадывается Орфей, горбаты), фотографии, камня как материализованного репрезентанта вечности, собирания мелочей, остановившегося времени.

текстовое пространство “Ultima Thule” и произведения, где связь с легендарной эксплицирована. Очертания сюжета об Орфее простираются и в романе “Bend Sinister”: за «черной рекой», ассоциирующейся с рекой Стикс в Аиде – “the black snake water”<sup>34</sup>, находилась больница, в которой умерла жена Круга; вторая глава романа описывает ночные хождения Круга по мосту от одного берега к другому, возбуждающие аллюзии на хождения Орфея из одного мира в другой<sup>35</sup>.

Апелляция Набокова, равно как Брюсова, Белого, Кузмина, Рильке, Кокто, к мифу об Орфее имеет два важных следствия. Первое следствие вполне очевидно и даже тривиально: сам факт обращения к мифу включает Набокова и перечисленных авторов в характерную для культурной ментальности XX века тенденцию, получившую название неомифологизма. Основная черта неомифологического сознания писателей XX века (начиная с символизма и кончая постмодернизмом) – структурное уподобление художественного текста мифу. По мнению Руднева, основными чертами этой структуры являются циклическое время и игра на стыке между иллюзией и реальностью, так как мифологическое сознание выступает «нейтрализатором между всеми фундаментальными культурными бинарными оппозициями, прежде всего между жизнью и смертью, правдой и ложью, иллюзией и реальностью»<sup>36</sup>.

Во-вторых, сюжет истории об Орфее и Эвридике, построенный на изменении пространственной (здесь – там, «этот» мир – «тот» мир) и алетической (невозможно – возможно вернуть умершего к жизни) модальности с акцентированием биспациального характера пространства, актуализирует как вопрос о природе жизни и смерти, так и, что более существенно, вопрос о возможности/невозможности перехода из одного мира в другой. Таким образом, в результате влияния как линейной, так и архаичной формы мифа художественная логика Набокова совершает не-

---

<sup>34</sup> Nabokov Vladimir. *Bend Sinister*. New York: Vintage Books, 1990. P. 7.

<sup>35</sup> Как и в движении Орфея, повторяющего в своем первом сошествии в Аид естественный путь человека от рождения к смерти, в движении Круга по мосту проход оказывается открытым только в одну сторону. Предвестником смерти Ольги-Эвридики выступает акварельная кисточка, которой она незадолго до смерти рисовала пейзаж с закатом – “poised like the tongue of a snake”, равно как и сам закат “that would never stay” (Nabokov Vladimir. *Bend Sinister*. P. 3), закат, который “had gone, leaving only a clutter of the purplish remnants of the day, piled up anyhow – ruins, junk” (Ibid.). Орфей – сын музы Каллиопы и Аполлона, бога музыки, певец и музыкант, наделенный магической силой искусства; в свою очередь, в лице Адама Круга, «маэстро», было что-то бетховенское (Ibid. P. 31), наводившее на мысль о “the uncouth chess master or of the morose composer, but more intelligent” (Ibid. P. 46).

<sup>36</sup> Руднев В. П. *Словарь культуры XX века*. С. 170.

ожиданный, хотя и внутренне мотивированный, скачок: в гипертекстовом пространстве исследуемых произведений происходит актуализация границы между жизнью и смертью (ориентация на линейный миф) и в то же время ее стирание (ориентация на архаичное мифологическое сознание). С исчерпанностью возможностей линейного мифа происходит переключение сюжетного развития в область эпистемической модальности (знание – полагание – неведение), и на первый план выдвигается вопрос гносиса.

Гносис, по валентианской формуле, предполагает знание ответов на ряд вопросов, в т. ч. и ответа на вопросы «Куда мы уходим?», «Что такое рождение и что такое возрождение (воскресение)?»<sup>37</sup>. Именно эти вопросы волнуют героя рассказа “Ultima Thule” – художника Синеусова, потерявшего жену. Вершинная фигура гносеологического мифа в рассказе – Фальтер. С точки зрения Козловой, Набоков, обращаясь в “Ultima Thule” к вопросам гносиса, следует литературной схеме, которая определилась еще в «Фаусте» Гете: «поиск истины как погоня за призраком женщины, мерцающим в «зеркале ведьмы», в «портрете», у Набокова – в зеркале памяти»<sup>38</sup>. При этом Набоков дифференцирует мотивы поиска истины и погони за призраком: первый разворачивается в диалоге Фальтер – Синеусов, второй – в обращенном к умершей жене монологе Синеусова, что предельно очищает «логос мистерии истины»<sup>39</sup> и предельно акцентирует на нем читательское внимание. Адам Фальтер случайно становится обладателем высшего знания (разгадывает «загадку мира», узнает «заглавия вещей»), и обладание истиной делает его подобным Медузе Горгоне. Гностицистский момент заостряется первоначально возникшим у Фальтера, но позднее отброшенным желанием создать свою секту: «воспитать новое поколение знающих» (V, 137), в английском варианте рассказа “initiated” – слово, отсылающее к обряду инициации в греческих мистериях, важнейшими из которых были орфические мистерии (наряду с элевсиниями и дионисиями).

---

<sup>37</sup> См. о гностицизме как отправной точке поэтической гносеологии Набокова: Давыдов С. «Гносеологическая гнусность» Владимира Набокова: Метафизика и поэтика в романе «Приглашение на казнь» // В. В. Набоков: *pro et contra* / Сост. Б. Аверин, М. Маликова, А. Долинин. СПб.: Русский Христианский Гуманитарный Институт, 1997. Т. 1. С. 476–490; Lachmann Renate. *Gedachtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

<sup>38</sup> Козлова С. М. Мифология и мифопоэтика сюжета о поисках и обретении истины // *Материалы к “Словарю сюжетов и мотивов русской литературы”: от сюжета к мотиву* / Под ред. В. И. Тюпы. Новосибирск: Издательство Института СО РАН, 1996. С. 57.

<sup>39</sup> Там же.

Впрочем, Набоков в “Ultima Thule”, как и практически во всех своих произведениях, играет с читателем: игра затрагивает и вопрос об обладателе высшего знания, и, как следствие, о содержании «тайны». Не исключено, что под маской Фальтера отчасти скрывается сам Набоков. Возможно, его имя зашифровано в тексте посредством каламбура: «Илья Фальтер <...> повар ваш Илья на боку» (V, 116), – что прочитывается как Фальтер – Вольдемар, на боку – Набоков<sup>40</sup>. К этой догадке можно добавить ассоциацию, которая, возникая при переводе немецкого слова *Falter* – ‘мотылек, бабочка’, связывает Фальтера с Набоковым, чья любовь к бабочкам хорошо известна.

Однако, как бы мы ни интерпретировали открывшуюся Фальтеру истину – в духе платоновой эйдетики как ответ на вопрос, смертен ли «дух» (Козлова), или как «философию бокового зрения»<sup>41</sup>, или как игру Набокова в роли творца-демиурга с читателем, – существенным для нашего исследования является сам факт органической связи в пределах одного текста поиска Эвридики Орфеем и поиска ответа на гносеологический вопрос о границе между жизнью и смертью и о бессмертии. По сути, возможность этой связи была подготовлена всей предшествующей линией бытования легенды об Орфее и Эвридике в XX в. с ее возрастающим вниманием к вопросам гносиса. В свою очередь, возникновение мотива мистического знания обусловлено связью, существующей между фигурой Орфея и системой религиозно-философских взглядов орфиков, в которой восхождение к высшему мистическому знанию и блаженству происходит через приобщение к орфическим таинствам и метемпсихоз. Данный мотив, неоднократно обыгрываемый в обращениях к легенде (у Белого, Брюсова, Рильке), предвосхищает набоковский вариант мифа о поисках и обретении истины героем, в котором просвечивают черты Орфея.

Не случайна одна деталь в облике всех героев Набокова, отправившихся на поиск Эвридики и/или истины: они все горбаты. Мотив горба возникает в «Возвращении Чорба» в результате игры на ассоциации Чорб – горб (Чорб ходил «слегка горбась» (I, 173)) с учетом возможной анаграммы горб – гроб («Мы вместе до гроба» (I, 171) – надпись на коврике, подаренном Чорбу и его жене), протягивается к образу сутулого Адама Круга из романа “Bend Sinister”, превращающегося при наклоне в

<sup>40</sup> Козлова С. М. Мифология и мифопоэтика сюжета о поисках и обретении истины // *Материалы к “Словарю сюжетов и мотивов русской литературы”: от сюжета к мотиву*. С. 58.

<sup>41</sup> Пятигорский А. Чуть-чуть о философии Владимира Набокова // *В. В. Набоков: pro et contra*. С. 340–347.

«горбуна поневоле», и закрепляется за образом сгорбленного от горя и от всматривания в прибрежный песок («горбатые блуждания» (V, 116)) художника Синеусова из рассказа “Ultima Thule”, «горб горя» которого «виден со всех террас» (V, 119). Горб, таким образом, во-первых, выступает знаком переживаемой героями трагедии, во-вторых, связывает их с умершими (сравним с горбунами в народных сказках, где горб — атрибут потустороннего мира)<sup>42</sup>, и, в-третьих, вызывая аллюзии как на мифологическую связь горба и других проявлений физической аномалии с обладанием знанием, так и на сочинение «Так говорил Заратустра» Фридриха Ницше (слова карлика Заратустре: “Alle Wahrheit ist krumm, die zeit selber ist ein kreis”<sup>43</sup> — «Истина всегда сгорблена, само время — круг»), является знаком причастности героев, отмеченных мотивом горба, вопросам гносиса.

Значимым в плане набоковской метафизики выступает реализуемый в гипертекстовом пространстве произведений, опирающихся на миф об Орфее и Эвридике, и столь важный для русских символистов мотив молчания как обретения мистического знания и проникновения в тайну мира. Молчание в финальных фразах рассказа «Возвращение Чорба» («Но в комнате было молчание. Казалось невероятным, что там, за дверью, трое людей. Ни единый звук не доносился оттуда. — Они молчат, — шепнул лакей и приложил палец к губам» (I, 176)) — знак окончания путешествия Чорба, равнозначного созданию бессмертного образа умершей жены. Приложенный к губам палец — жест, призывающий к молчанию, — в сильной позиции финала рассказа прочитывается как обращение не только к проститутке, но и к читателям, создавая тем самым подобие креативной рамки в рассказе и сообщая молчанию универсальный характер: это и молчание Чорба в акте творения-повторения умершей жены<sup>44</sup>, и молчание автора — творца текста и мира текста, завершившего акт создания, и молчание читателей — свидетелей творения и сотворцов, и молчание человека, прикоснувшегося к сверхчувственному и сверхъестественному, которые требуют целомудренного отношения, соблюдения «мистики молчания»<sup>45</sup>. В рассказе “Ultima Thule” продолжавшиеся в течение четверти

---

<sup>42</sup> О горбе в славянской традиции см.: Левкиевская Е. Е. Горб // *Славянские древности. Этнолингвистический словарь* / Под ред. Н. И. Толстого. М.: Наука, 1995. С. 521.

<sup>43</sup> Nietzsche F. *Also sprach Zarathustra*. Berlin, 1968. S. 196.

<sup>44</sup> Ср. со словами Томаса Карлейля, которого Набоков упоминает в романе «Подвиг»: “Silence is deep as Eternity; speech is shallow as Time” (Carlyle Th. *Critical and Miscellaneous Essays*. Vol. 4. *Sir Walter Scott*. London, 1839).

<sup>45</sup> Аверин Б. В. Набоков и набоковина // *В. В. Набоков: pro et contra*. С. 861.

часа страшные крики постигнувшего сущность вещей Фальтера, «достигнув последнего предела муки, ужаса, изумления и того, что никак нельзя было определить, превратились в какое-то месиво стонов и оборвались» (V, 121), после чего «настала такая тишина, что в первую минуту присутствующие переговаривались шепотом» (V, 121). В «Посещении музея» переход от музейных сцен к русским (возвращение к прошлому и одновременно перемещение в инобытие – потусторонний мир Эвридики) ознаменован тишиной («Сначала тишина и снежная сырость ночи, чем-то поразительно знакомые, были приятны мне после моих горячечных блужданий» (V, 405)), сменившей «свистки, звон посуды, стук пишущих машинок, удары молотков и много других звуков» (V, 405), а также грянувшие в театре аплодисменты. В романе “Bend Sinister” момент наступления для Адама Круга бессмертия, дарованного автором, отмечен боем башенных часов, “which I could never exactly locate, which, in fact, I never heard in the daytime”, боем, оставленным позади “by the smooth fast silence that continued to stream through the veins of my aching temples; a question of rhythm”<sup>46</sup>.

Молчание у Набокова, таким образом, знаменует близость для Орфея конца пути, который предстает как переход в вечность и бессмертие. Заявленная писателем тема бессмертия косвенным образом, но все же отсылает к орфизму, сделавшему, как отмечает Плутарх, религию Диониса «носителем идеи бессмертия и пакирождения»<sup>47</sup>. Не задаваясь вопросом, был или не был Набоков знаком с учением орфиков<sup>48</sup>, следует

<sup>46</sup> Nabokov V. *Bend Sinister*. P. 241.

<sup>47</sup> Иванов Вяч. *Дионис и прадионисийство*. С. 184.

<sup>48</sup> Давыдов, рассматривая роман Набокова «Приглашение на казнь», показывает сходство метафизики романа с некоторыми положениями гностицизма, восходящего, наряду с другими источниками, к метафизическим размышлениям Платона и ставящего в центр своей системы мистическое познание. По мнению Давыдова, Набоков мог познакомиться с переводами гностических текстов во время своего пребывания в Кембридже, Берлине или Париже (Давыдов С. «Гносеологическая гнусность» Владимира Набокова: Метафизика и поэтика в романе «Приглашение на казнь» // В. В. Набоков: *pro et contra*. С. 490). Заметим, что в эти же годы выходят знаменитые работы Г. Йонаса о гностицизме (Jonas H. *Gnosis und spaetantiker Geist*. Bd. 1–4. Goettingen, 1934), которые, возможно, читал Набоков. На наш взгляд, наблюдаемое сходство произведений Набокова и отдельных положений в философских системах орфиков и гностиков скорее обусловлено действием ассоциативных механизмов человеческой памяти, базовых метафорических структур, заложенных в сознании человека. Впрочем, Набоков вполне мог быть знаком со статьей Вяч. Иванова «Дионис орфический», напечатанной в журнале «Русская Мысль» в 1913 г. (позднее эта статья вошла как одна из глав в книгу Вяч. Иванова «Дионис и прадионисийство»). Лекции Вяч. Иванова о Дионисе («Эллинская религия страдающего бога», «Религия Диониса. Ее происхождение и влияние») публиковались в 1904–1905 г. в журнале «Новый путь» («Вопросы жизни»).

отметить несомненную близость отдельных положений в поэтической системе Набокова и в основной модели орфических мифов. Так, открываемая в дионисийских мистериях тайна бессмертия – одно из основных утверждений орфиков, которые считают, что «Дионис равно жив в макросоме и в микросоме; смерти нет для души, как и для Бога»<sup>49</sup>. В то же время Набоков переводит гносеологический вопрос, как и многие другие вопросы, в плоскость художественного мышления, связывая его с темой творчества, основной, по мнению Ходасевича<sup>50</sup>, темой всех произведений Набокова. Фигура творца (художника или писателя, поэта) получает особую значимость в гносеологическом аспекте, так как «точно найденное слово, словосочетание или образ <...> усиливает нашу зоркость, делает вещи прозрачными, возвращает миру и предметам прелесть новизны и, главное, расширяет область несказанной тайны», что и можно назвать ее постижением»<sup>51</sup>. Примечательно, что, обратившись в качестве переводчика к поэзии Владислава Ходасевича, Набоков перевел на английский язык стихотворение «Баллада» (1921) из сборника «Тяжелая лира»<sup>52</sup>, лирический герой которого, поэт, несет на себе черты сходства с Орфеем. Еще более примечателен тот факт, что при этом Набоков наделил переведенное стихотворение названием, созвучным собственной мифопоэтике и подчеркивающим ее, – *Orpheus*.

## 2.

We're all of us sentenced to solitary confinement  
inside our own skins, for life!

Tennessee Williams

Бродский заметил по поводу стихотворения Рильке «Орфей. Эвридика. Гермес»: «какая бы сила ни вселилась в Рильке в 1904 году, заставив его взяться за еще один пересказ этого мифа, ее нельзя свести к личным переживаниям <...>», «миф об Орфее и Эвридике очень популярен, и за него бралось чрезвычайно большое число рук. Чтобы заново решиться на его пересказ, нужно иметь в полном смысле слова непреодолимое побуждение. Но непреодолимое побуждение (каковым бы оно ни было), чтобы

<sup>49</sup> Иванов Вяч. *Дионис и прадионисийство*. С. 190.

<sup>50</sup> Ходасевич Вл. *Литературные статьи и воспоминания*. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1954. С. 249–253.

<sup>51</sup> Аверин Б. В. Набоков и набоковиана // *В. В. Набоков: pro et contra*. С. 859.

<sup>52</sup> См. *New Directions in Prose and Poetry*. Norfolk, Conn.: New Directions, 1941. P. 599–600.



восприниматься таковым, само должно иметь какое-то отношение как к конечному, так и к бесконечному. Другими словами, непреодолимая причина сама по себе есть родственница мифа»<sup>53</sup>. Возникает вопрос: какое «непреодолимое побуждение» заставило Брюсова, Белого, Кузмина, Рильке, Кокто, Набокова и многих других авторов обратиться к сюжету об Орфее и Эвридике, к началу XX в. ставшему в искусстве почти что «общим местом»? И второй вопрос: почему, обратившись к этому сюжету, названные авторы интерпретировали его в данном ключе – мистического познания, преодолевающего границу между жизнью и смертью и изменяющего наши представления о человеческом существовании?

Мистическая окраска мифа об Орфее и Эвридике в культуре первой половины XX в. в особенности бросается в глаза, если сравнить отношение к двум операм на сюжет Орфея и Эвридики – К. В. Глюка «Орфей и Эвридика» и Ж. Оффенбаха «Орфей в аду». Во второй половине XIX в. чрезвычайной популярностью пользовалась опера-фарс Оффенбаха (1859; либретто Э. Кремье и Л. Галеви), представленная русской публике петербургской французской труппой Михайловского театра в год ее создания. Успеху оперы на русской сцене способствовала переделка либретто В. А. Крыловым. В 1866 г. в течение четырех месяцев спектакль давали 32 раза при полном зале, а куплеты аркадского принца повторяли по просьбе публики по пять-шесть раз<sup>54</sup>. Оффенбах полностью игнорировал все заложенные в легенде об Орфее и Эвридике потенции обыгрывания темы потусторонности и использовал легенду как повод для пародии на буржуазное общество Второй Империи Луи-Наполеона Бонапарта (Наполеона III)<sup>55</sup>. В начале века опера Оффенбаха, напротив, не пользуется не только интересом, но и даже просто вниманием публики, которое вдруг все устремляется на оперу Глюка, более раннюю по времени создания (1762 г.), исполнявшуюся в России в XIX в., но не имевшую в то время, в отличие от оперы Оффенбаха, шумной популярности, и потому снятую со сцены (до 1911 г.). В начале XX в. зрители увидели в опере Глюка особый мистически окрашенный лиризм, который Глюк, возможно, и не собирался вносить в свою музыку, но который, тем не менее, высказался в творении этого создателя многочисленных комических опер.

<sup>53</sup> Бродский И. Девяносто лет спустя (о стихотворении австрийского поэта Р. М. Рильке «Орфей. Эвридика. Гермес») // *Звезда*. С. 50.

<sup>54</sup> Вольф А. И. *Хроника петербургских театров с конца 1855 до начала 1881 года*. СПб.: Тип. Р. Голике, 1877–1884. Ч. 3. С. 33.

<sup>55</sup> *Орфей в аду. Опера-феерия в 4 действиях и 5 картинах*. Музыка Ж. Оффенбаха. СПб., 1908.

В поисках ответа на поставленные вопросы о причинах популярности сюжета об Орфее и Эвридике и особенностей его прочтения в первой половине XX в. заглянем немного в прошлое – в конец XIX века и попытаемся рассмотреть контуры более общей схемы, скрывающейся за контурами сюжетогенных мотивов, в т. ч. и имеющих мифологическую подоплеку. По Ю. М. Лотману, существует глубинное родство романа с архаическими формами фольклорно-мифологических сюжетов, которое обусловило актуальность для русского романа XIX в. некоторых глубинных мифологических моделей, в первую очередь, модели, в центре которой – преобразование внутренней сущности героя<sup>56</sup>. Лотман считает, что «именно эта схема будет многократно повторяться в сюжете русского романа XIX в. Раскольников, Митя Карамазов, Нехлюдов, герои «Фальшивого купона» будут совершать преступление или осознавать всю преступность «нормальной» жизни, которая станет осознаваться как смерть души. Затем будет следовать Сибирь (= смерть, ад) и последующее воскресение»<sup>57</sup>. Данная мифологическая схема сюжетного развития романа представляет собой модель, в рамках которой реализуются более частные модели, например, миф о Великом Грешнике или миф о блудном сыне и т. д.

Слом схемы, знаменующий наступление нового этапа литературной эволюции, происходит на рубеже веков в романе Федора Сологуба «Мелкий бес» (1902/1905). Осуществленная в этом скандально известном романе смена парадигмы тем более очевидна, что рассмотренной Лотманом сюжетной схемы Сологуб придерживался в более раннем романе «Тяжелые сны» (1894/1895). Образ Логина, главного героя «Тяжелых снов», противоречив: начала света и тьмы борются в его душе. Подобно срединному положению дома Логина между положительным полюсом стихии и отрицательным полюсом цивилизации (дом находится на окраине города), душа героя занимает срединное положение между началами света и тьмы. В конце романа Логин убивает Мотовилова, воплощение пошлого, низменного и темного начала в человеке, и через это убийство освобождается от темного начала в себе. Переживая смерть Мотовилова как смерть темной части своей души, Логин возрождается к новой жизни: новые небеса открываются для него<sup>58</sup>. Если в «Тяжелых снах» убийство Мотовилова получает логическое обоснование и приводит к душевному возрождению Логина, то в «Мелком бесе» убийство Володина Передоновым (в мифологическом плане – жертвоприношение) бессмысленно.

---

<sup>56</sup> Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. *Избранные статьи: В 3 т.* Таллинн: Александра, 1993. Т. 3. С. 98.

<sup>57</sup> Там же. С. 101–102.

<sup>58</sup> Клейман Л. *Ранняя проза Федора Сологуба*. Ann Arbor: Эрмитаж, 1983. С. 20.

Инвариантная сюжетная схема нарушается: человеческое начало в Передонове не пробуждается, напротив, происходит полное опустошение его как личности, нашедшее отражение в последних фразах романа: «Передонов безумными глазами смотрел на труп, слушал шепоты за дверью... Тупая тоска томила его. Мыслей не было»<sup>59</sup>. Стремление Передонова к истине – «Да, ведь и Передонов стремился к истине, по общему закону всякой сознательной жизни»<sup>60</sup> – оказывается напрасным, бессмысленным. Глубинная сюжетная структура, ориентированная на возрождение «раскаявшегося грешника», не реализуется, что создает в романе эффект «обманутого ожидания» и знаменует смену парадигм художественного мышления.

Что касается сюжета об Орфее и Эвридике, то один из смыслов мифа об Орфее – преодоление границы между жизнью и смертью, т. е. продолжение жизни в новом телесном качестве. Следует также заметить, что в религиозно-философской системе орфиков, тесно связанной с фигурой Орфея и его медиативной ролью, большое внимание уделяется метафоре тела-тюрьмы: «Судьба человека – та же, что участь бога страдающего. <...> он замыкается в своей индивидуальности, «хочет спасти свою душу». Так задерживает он сам себя в «узах» (*desmoi*), или «гробнице» тела (*soma sema*). Вопреки его воле, надлежит ему <...> смертью уплатить пеню за вину своего обособленного возникновения, своей эгоистической отделенности»<sup>61</sup>. Задача орфика – научиться, изменяя тело и переходя из одного тела в другое, быть духом, т. е. расширить границы своего феноменологического тела, выйти за пределы своей прежней телесности<sup>62</sup>.

Рассмотрение орфизма как учения о расширении границ феноменологического тела человека и фигуры Орфея в древнегреческой легенде, даже в ее наиболее популярном варианте, как героя, преодолевшего непреодолимое препятствие (границу жизни и смерти) и потому наделенного мистической силой, проясняет причины взлета популярности в искусстве сюжета об Орфее и Эвридике<sup>63</sup>. Орфей, нарушающий привыч-

<sup>59</sup> Сологуб Ф. К. *Мелкий бес*. М.: Художественная литература, 1988. С. 284.

<sup>60</sup> Там же. С. 236.

<sup>61</sup> Иванов Вяч. *Дионис и прадионисийство*. С. 169.

<sup>62</sup> Заметим, что метафора «тела-тюрьмы» характерна и для учения гностиков (Давыдов С. «Гносеологическая гнусность» Владимира Набокова: Метафизика и поэтика в романе «Приглашение на казнь» // В. В. Набоков: *pro et contra*. С. 478–479).

<sup>63</sup> Примечательно, что в 1912 г. в живописи сформировалось новое направление – орфизм (термин Г. Аполлинера), выделившееся из кубизма, но отличающееся от него лиризмом и смелой палитрой. Его представители – французские художники Робер Делоне и Франсис Пикабия. Идеи орфизма легли в основу лучизма – авангардного направления, созданного М. Ф. Ларионовым и Н. С. Гончаровой.

ные представления о телесных границах и размыкающий тем самым телотюрьму, оказался образным воплощением глубинной мифологической схемы сюжетного развития, которая в начале XX в. сменила прежнюю (основанную на духовном изменении героя). Выход за пределы своего тела при неизменности субъектного содержания определил сюжетное развитие многих произведений в первой половине XX в. (в частности, повести Булгакова «Собачье сердце» и романа «Мастер и Маргарита»). На примере произведений Набокова видно, что литературе, ставящей во главу угла духовное перерождение героев, пришел конец: набоковские герои (за исключением, пожалуй, Гумберта Гумберта в романе «Лолита», 1955) духовно не меняются.

И. П. Смирнов в одной из статей вводит понятие «текст-симптом». По мнению Смирнова, в некоторых произведениях «прорывается наружу интенциональное содержание всей диахронической системы, текст «пробалтывается» об отношении, определяющем конститутивные свойства этого ансамбля и становится своего рода *текстом-симптомом*, сигнализирующим о той фундаментальной интенции, которая действует на данном этапе художественных и – шире – культурных сдвигов»<sup>64</sup>. Несколько перефразируя Смирнова, можно сказать, что миф об Орфее и Эвридике явился мифом-симптомом, определившим сюжетную линию в литературе и художественный поиск в других видах искусства.

---

<sup>64</sup> Смирнов И. П. О нарцисстическом тексте (диахрония и психоанализ) // *Wiener Slawistischer Almanach*. Band 12. 1983. С. 21.

## *Миф о пути в Дамаск* (Стриндберг, Брюсов, Сологуб)

---

---

### 1.

В поэтике символизма порожденный панэстетическим мировосприятием мифологизм, способствуя узнаванию своего в чужом (мифологическом) тексте<sup>1</sup>, приводил, в результате, (в отстоящих от аллегории случаях) к усложнению глубинной структуры текста. Одним из мифологических метасюжетов прозы рубежа веков явилась новозаветная притча о чудесном обращении Савла. Савл (Саул), названный так в честь царя Саула, был воспитан в строгой фарисейской традиции и предан иудаизму (Деян. 22: 3; 26: 5; Фил. 3: 5; Гал. 1: 14). Относясь с ненавистью к первым христианам (Гал. 1: 13; Фил. 3: 6), он принял участие в убийстве диакона Стефана (Деян. 7: 57–59; 8: 1; 22: 20) и в аресте христиан в Иерусалиме (Деян. 8: 3; 22: 4). Пережив на пути из Иерусалима в Дамаск, куда он направлялся для дальнейшей борьбы с христианами (Деян. 22: 5), сильное потрясение от общения с Богом (Деян. 9: 3–8; 22: 6–11), Савл вскоре после этого становится ревностным последователем христианского учения, религиозным деятелем, известным в истории под именем апостола Павла. Приход Савла к христианству – который он, не считая христианство религией, в какой либо мере сопоставимой с существовавшими ранее, никогда не называет обращением – совершается именно в Дамаске, куда ослепшего Савла приводят за руку и где он «прозревает» в прямом и переносном смысле этого слова (Деян. 9: 8–22; 22: 11–16).

На основе библейской истории о Павле с ее прозрачной аллегорией путешествия как перехода к истинной вере рождаются литературные варианты мифа о Дамаске – пути в новый мир, а на деле – о выходе за пределы своего прежнего «я». Шведский писатель Август Стриндберг в период с 1898 по 1901 г. создает драматическую трилогию «На пути в Дамаск» (Strindberg A. *Pavagen till Damaskus (Till Damaskus)*. Stockholm, 1898. D. I–II; 1904. D. III), ставшую важной вехой в литературной истории мифа о пути в Дамаск и оказавшую существенное влияние на развитие этого сюжета в произведениях русского символизма. В это время

---

<sup>1</sup> Деринг И. Р., Смирнов И. П. Реализм: диахронический подход // *Russian Literature*. Amsterdam, 1980. VIII (1). С. 2; Ронен О. К истории акмеистских текстов. Опущенные строки и подтекст // *Slavica Hierosolymitana*. 1978. V. III. С. 70.

Стриндберг после душевного кризиса 1894–1897 гг. (периода *inferno*)<sup>2</sup> вновь и вновь, как свидетельствуют его дневниковые записи, перечитывает Библию, стремясь обрести веру в Бога: «Последние восемь дней я читал Книги Моисеевы. Это чтение оставило след в моей пьесе»<sup>3</sup>.

Все происходящее в пьесе шведского писателя, равно как и образы всех действующих лиц, прочитывается в двух ключах – реалистическом и символическом. С одной стороны, действие пьесы – это история главного героя Неизвестного: знакомство с женщиной по имени Ингеборг (Дамой), бегство из города от семьи вместе с Дамой, бросившей своего мужа, скитания в поисках пристанища, очередное бегство, пребывание в монастыре «Добрая помощь», новая встреча с Дамой, рождение и смерть дочери, долгие беседы-споры с Искусителем, смерть и похороны. С другой стороны, в центре пьесы – странствия души центрального героя, Неизвестного, в поисках Бога и смысла жизни; описывается действительность «внутренняя», отраженная <...> сознанием центрального персонажа»<sup>4</sup>. Как отмечают Сергеев и Соловьева, «впервые в мировой драматургии объектом сценического воплощения становится душевная жизнь героя, синтезированная его воображением, мечтами и фантазиями. Остальные персонажи, при всей своей конкретности и убедительности, воспринимаются как символы душевных страданий Неизвестного, его одиночества и греховности, “ада” его кровоточащей души»<sup>5</sup>. Создавая драму, Стриндберг ориентировался не только непосредственно на библейский текст, но и на Эммануила Сведенборга, чтение работ которого привело его к мысли, что «материальный мир – это лишь обман наших чувств и что сознание не может контролировать метафизическую картину мира, рожденную воображением художника»<sup>6</sup>, так как «галлюцинации, фантазии, мечты обладают высокой степенью реальности»<sup>7</sup>. Заметим, что гипертрофированная субъектность, характерная для творчества шведского писателя после периода *inferno*, и была, в первую очередь, воспринята русскими символистами; в качестве примера

---

<sup>2</sup> По определению Шарыпкина, «ад» Стриндберга – это «особое состояние духа, превращающее все вокруг в преисподнюю» (Шарыпкин Д. М. *Русская литература в скандинавских странах*. Л.: Наука, 1975. С. 166).

<sup>3</sup> Записи, сделанные в «Оккультном дневнике» в июне 1898 г., цитируются по изданию: Сергеев А., Соловьева Е. Комментарии // Стриндберг А. *Слово безумца в свою защиту; Одинокий: Романы; Пьесы*. М.: Художественная литература, 1997. С. 544.

<sup>4</sup> Шарыпкин Д. М. *Русская литература в скандинавских странах*. С. 167.

<sup>5</sup> Сергеев А., Соловьева Е. Комментарии // Стриндберг А. *Слово безумца в свою защиту; Одинокий: Романы; Пьесы*. С. 545.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Там же. Цитируется письмо Стриндберга Т. Хедлунду от 18 июня 1896 г.

достаточно вспомнить роман Андрея Белого «Петербург» с его утверждением мира как «мозговой игры»<sup>8</sup>.

Помимо названия, непосредственно отсылающего к сказанию о Савле, библейский претекст высвечивают пронизывающие пьесу аллюзии и реминисценции, связывающие Неизвестного с Савлом: сравнение свадебного путешествия Неизвестного и Дамы с «паломничеством» или «бегством» (Неизвестный Даме: «наше свадебное путешествие выливается в паломничество или бегство»)<sup>9</sup>, обращение одного из героев пьесы (Цезаря) к Неизвестному «Савл!», сопровождающееся прямой цитатой из Библии: «Зачем ты гонишь меня?» (275)<sup>10</sup>, слова Матери Дамы о том, что Неизвестный находится на пути в Дамаск (273) и т. п.

Для нас важен не только факт существования библейского подтекста в произведении, но и некоторые характерные черты этого подтекста, в первую очередь, символика слепоты-прозрения Савла-Павла, соотносимая с мотивами смерти-воскресения. Именно в таком ключе прочитывается библейскую историю д-р богословия Ф. В. Фаррар: «Савл <...> упал в смерть, встал в жизнь <...>. Это было новое рождение, новая тварь»<sup>11</sup>. В свете взглядов самого апостола Павла слепота-смерть воспринимается как смерть «внешнего человека» (т. е. плотского), а прозрение-воскресение – как пробуждение «внутреннего человека» (т. е. духовного). Сопоставим с высказываниями Павла: «Посему мы не унываем; но если внешний наш человек и тлеет, то внутренний со дня на день обновляется» (2-е Кор. 4: 16); «Я жил некогда без закона; но когда пришла заповедь, то грех ожил, А я умер; и таким образом заповедь *данная* для жизни, послужила мне к смерти» (Рим. 7: 9–10); «Бедный я человек! кто избавит меня от сего тела смерти?» (Рим. 7: 24). Дамаск менее всего реальный город, скорее – символическое обозначение “*vita nova*”.

В драме Стриндберга в диалоге Неизвестного с Исповедником возникает аллюзия на приведенные слова апостола Павла из Послания к

<sup>8</sup> См.: Долгополов Л. К. *Андрей Белый и его роман «Петербург»*. Л.: Советский писатель, 1988. Возведенная в абсолют субъектность в романе Андрея Белого приводит к тому, что «именно сознание – при всей его фантазмагоричности – оказывается реальностью, в то время как объектный мир – фантазмагорией» (Силард Л. Вклад символизма в развитие русского романа (Конспект) // *Studia Slavica*. Budapest, 1984. Т. XXX. С. 203).

<sup>9</sup> Стриндберг А. *Слово безумца в свою защиту; Одинокий: Романы; Пьесы*. М.: Художественная литература, 1997. С. 252. В дальнейшем цитаты из пьесы Стриндберга приводятся по данному изданию с указанием в скобках страницы.

<sup>10</sup> Ср.: «Савл, Савл! что ты гонишь Меня?» (Деян. 9: 4; 22: 7; 26: 14).

<sup>11</sup> Фаррар Ф. В. *Жизнь и труды св. апостола Павла* / Пер. свящ. М. П. Фивейского. СПб.: Изд-во П. П. Сойкина, 1905. С. 164–165.

Римлянам и обыгрывается, как и в библейском тексте, тема смерти-воскресения, связываемая с прозрением Савла – исполнением Святым Духом и переходом от плотского существования к духовному:

Исповедник. Это потому, что ты не следовал заповедям Божиим...  
Неизвестный. Которым никто не может следовать, как утверждает Павел. <...>  
Исповедник. Что же ты в таком случае ищешь здесь?  
Неизвестный. <...> я ищу смерти без умирения!  
Исповедник. Избавления от плоти, избавления от твоего прежнего «я»!  
Прекрасно! (316–317)

Второе рождение Савла – субъектная трансформация, в результате которой Савл больше не опознается окружающими как личность, прежде ассоциируемая с этим именем: «И все слышавшие дивились и говорили: не тот ли это самый <...?> А Савл более и более укреплялся и приводил в замешательство Иудеев, живущих в Дамаске <...>» (Деян. 9: 21–22)<sup>12</sup>. Аналогичный мотив неузнавания героя, вызывающего полярные оценки и противоречивые суждения со стороны соприкасающихся с ним людей, проходит через драму Стриндберга<sup>13</sup>.

Подобное полное изменение прежнего «я» субъекта имеет черты сходства с сумасшествием. Если исходить из положения, что «мнящий себя Наполеоном пересаживается в другое тело, максимально компенсируя минимум собственной субъектности»<sup>14</sup>, то в случае с Савлом-Павлом его превращение из гонителя христиан в ревнителя является, по сути, аналогичной компенсацией недостаточной субъектности фарисейской и/или плотской жизни и стремлением (на бессознательном уровне) к компенсации этой недостаточности духовностью христианского подвижничества. Мысль о безумии (отличном от общепринятого способе мышления) главного героя пьесы Стриндберга звучит уже в предъявляемом городским судом обвинении («производит впечатление человека не совсем нормального», 245), поддерживается упоминанием мандрагоры (в старину

---

<sup>12</sup> Как отмечает Фаррар, «Савл поднялся с земли другим человеком; <...> он упал с мыслию о преходящем, встал со страшным сознанием вечного; он упал гордым, чуждым терпимости гонителем-иудеем; встал смиренным, с сокрушенным сердцем, кающимся христианином» (Фаррар Ф. В. *Жизнь и труды св. апостола Павла*. С. 164–165).

<sup>13</sup> См., в частности, сцену с Хозяйкой, которой Неизвестный принес счастье (329–330), сам того не желая и даже не подозревая об этом; сцену разговора матери Ингеборг со своим отцом, в которой Старик пересказывает мнение местных жителей, считающих Неизвестного дьяволом (261) и т. п.

<sup>14</sup> Смирнов И. П. *Человек человеку – философ (Homo homini philosophus...)*. СПб.: Алетей, 1999. С. 276.



лекарства от сумасшествия) и образом Цезаря – двойника Неизвестного, мнимого сумасшедшего, постоянно проскальзывает в оценочных суждениях героев пьесы о Неизвестном, предопределяет его изоляцию в течение трех месяцев то ли в монастырской больнице «Добрая помощь», то ли в сумасшедшем доме.

Переход героя в другую субъектность (смерть-воскресение) предвзрается экскурсией по картинной галерее с портретами известных людей (Боккаччо, Лютера, Густава Адольфа, Шиллера, Гете, Вольтера, Наполеона, Кьеркегора, Стольберга, Лафайета, Бисмарка, Гегеля), чьи взгляды и представления претерпели столь же резкое изменение, как и взгляды библейского Савла, аллюзия на историю которого, сопровождаемая прозрачным намеком на ненормальность изображенных на портретах деятелей, возникает при их перечислении: «Граф Фридрих Леопольд фон Стольберг. Написал фанатичную книгу в защиту протестантства – и раз! тут же перешел в католичество!... Необъяснимый поступок со стороны умного человека! Чудо, а? Может, короткое путешествие в Дамаск?» (358). Образ Неизвестного, подобно портретам, каждый из которых имеет не менее двух голов, постоянно двоится или троится: ипостаси души Неизвестного вырисовываются в отражении его разными героями пьесы. Впрочем, в своем движении в другую субъектность герой, действительно, несет на себе черты безумия: для него характерны неразличение добра и зла, света и тьмы<sup>15</sup>.

Следует отметить, что миф о Дамаске соотносится не только с историей Савла, но и с путем Иисуса Христа на Голгофу, так как место казни Христа, по мнению большинства религиозных схоластов, находилось на севере Иерусалима за Дамасскими (!) воротами, там, где открывалась дорога в Дамаск. Считается, что это то самое место, где в настоящее время

<sup>15</sup> Так, неспособность к различению противоположностей проявляется в следующих диалогах Неизвестного:

Неизвестный. Он мне друг, поскольку открыл мне горькую правду.

Нищий. Благие силы, спасите его рассудок, ведь он зло принимает за истину, а добро за ложь! (309).

Неизвестный. Раз, два, три, четыре, пять... должен бы раздаться удар грома, но грома нет. Я грозы не боялся до сегодняшнего дня; то есть, я хотел сказать, ночи... а сейчас день или ночь?..

Женщина. Господи, ночь, конечно! (306).

Исповедник. Как тебе нравится белый дом?

Неизвестный. Я вижу пока лишь черное...

Исповедник. Ты пока черен, но станешь белым, совсем белым! (351).

По одному из предложенных Смирновым определений безумия, «сходит с ума тот, кто не владеет дизьюнкцией, разделяющей все и противоположность всего» (Смирнов И. П. *Человек человеку – философ*. С. 273).

возвышается холм под названием Голгофа Гордона<sup>16</sup>. Стриндбергу была хорошо известна возможность подобного топонимического прочтения пути в Дамаск. Правомерность догадки подтверждает обращение в пьесе Матери Ингеборг к Неизвестному: «Сын мой! Ты покинул Иерусалим и сейчас на пути в Дамаск. Иди туда! той же дорогой, что пришел сюда; и на каждом стоянии воздвигни крест, на седьмом – остановись; у тебя не будет четырнадцати стояний, как у Него!» (273). Речь идет о четырнадцати стояниях Иисуса Христа (в своей совокупности образующих собой модель *Via Dolorosa*) – четырнадцати событиях, которые имели место в Иерусалиме, во время крестного пути и на Голгофе, т. е. начиная с осуждения Христа Пилатом и кончая смертью и погребением Христа<sup>17</sup>. В пьесе Стриндберга «На пути в Дамаск» в первом акте становится известно о предъявляемом городским судом обвинении Неизвестному; дощечка с записью решения суда содержит и приметы «преступника»: «тридцать восемь лет, волосы каштановые, усы, глаза голубые; постоянного места работы не имеет; источник доходов неизвестен; женат, но от жены сбежал и детей бросил; известен своими крамольными взглядами в общественных вопросах и производит впечатление человека не совсем нормального...» (245). Заканчивается же пьеса сценой символического погребения Неизвестного перед будущим воскресением из мертвых. Как мы видим, и первое, и последние события пьесы соотносимы с событиями, представленными в модели *Via Dolorosa*<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> По менее распространенному мнению, Голгофа – место, где расположена Церковь Гроба Господня.

<sup>17</sup> Значимые в римской католической традиции 14 стояний Христа представляют собой: (1) осуждение Христа Пилатом (Мф. 27: 15–26; Мк. 15: 6–15; Лк. 23: 17–25; Ин. 18: 38–40, 19: 4–16); (2) несение креста (Ин. 19: 17); (3) первое падение под тяжестью креста; (4) встреча с матерью Марией; (5) несение креста прохожим Симоном (Мф. 27: 32; Мк. 15: 21; Лк. 23: 26); (6) обливание лица Христа Вероникой; (7) второе падение; (8) обращение к женщинам Иерусалима (Лк. 23: 27–31); (9) третье падение; (10) снятие одежд (Мф. 27: 28); (11) распятие; (12) смерть (Мф. 27: 45–56; Мк. 15: 33–41; Лк. 23: 44–49; Ин. 19: 30); (13) представление тела Марии и (14) захоронение (Мф. 27: 57–61; Мк. 15: 42–47; Лк. 23: 50–56; Ин. 19: 38–42). Семь из стояний Христа описаны в Евангелии (1-е, 2-е, 8-е, 10-е, 11-е, 12-е и 14-е), другие отмечаются по традиции.

<sup>18</sup> Можно заметить и другие переклички между событиями *Via Dolorosa* и историей Неизвестного в драме Стриндберга: несение креста – принятие героем своей тяжелой участи, в т. ч. голодные блуждания вместе с Дамой по дорогам, где «между деревьями видны распятия, <...> кресты» (256); первое падение Христа – падение Неизвестного в горах, после чего он оказывается в монастыре «Добрая помощь» («Настоятельница. <...> Вас нашли в горах над ущельем, с крестом, который вы сняли с одного из распятий и которым грозили кому-то в небесах, кому-то, видимому вам одному. Вы были в горячке, сорвались с утеса», 265) и т. д.

Таким образом, путь в Дамаск выступает как полный страданий, тяжкий путь к Голгофе, в метафизическом плане – к смерти, ведущей к воскресению в другой реальности, отличной от окружающей действительности, т. е. Дамаск – это преодоление смерти, знакомое нам по истории об Иисусе Христе, стирание непроницаемой границы между смертью и жизнью или, иными словами, выход за пределы своей прежней телесности при сохранении субъектного содержания, своего прежнего «я» – расширение границ феноменологического<sup>19</sup> тела человека.

Аллюзии на миф о Дамаске в сочетании с сопровождающим линию Савла мотивом безумия и с открывающейся в истории Иисуса Христа возможностью преодоления смерти инициируют гносеологический момент в стриндберговском мифе о Дамаске: стремление проникнуть в тайну жизни и смерти. Усилению этого момента способствует постоянное акцентирование познавательной активности Неизвестного, а также появление на пути в Дамаск женщины (Дамы) с обыгрыванием по отношению к ней имени Ева, что закономерно вызывает ассоциацию с историей грехопадения Адама и Евы, вкусивших от дерева познания. Героя драмы Стриндберга волнуют вопросы гносиса; не случайно он подвергается гонению со стороны общества, стремящегося соблюсти данный Богом Адаму запрет на познание.

Монополия Неизвестного в праве на истину объясняется двумя причинами, связанными с двумя аспектами мифа о Дамаске: историей Савла и историей Христа. Во-первых, путь к высшему знанию, открывается в выходе за пределы своего прежнего «я», т. е. в безумии, которое противостоит обычному пути познания. Мысль о безумии как о ключе к тайне жизни и смерти звучит в словах Неизвестного, парафразирующего 6-ю и 2-ю главы Первой книги Моисея со ссылкой на книгу «Зогар» (каббалистический комментарий пятикнижью, опубликованный в XIII в.):

Зато, если кому из смертных случится проникнуть в тайну высших, ему не бывает никакой веры, и поражает его безумие, так, чтобы никто ему не верил. С того времени все смертные более или менее не в своем уме, в особенности те, кого считают мудрецами, и лишь одни сумасшедшие разумны! Ибо они видят, слышат, чувствуют невидимое, неслышимое, неощущаемое, но не могут поделиться своим знанием с другими». Так говорит

---

<sup>19</sup> Имеется в виду феноменологическое тело, как оно выступает в концепции В. Подороги, где от феноменологического тела (собственного тела человека), «неотделимы такие модальности, как «присутствие-в-мире», «способность-к-обладанию», «внутреннее телесное чувство», «схема тела» (Подорога В. *Выражение и смысл*. М.: Ad Marginem, 1995. С. 184).

«Зогар», мудрейшая из всех книг мудрости, которой поэтому никто не верит (292).

Упомянутая Неизвестным каббала, представляя собой теософскую систему, близкую к неоплатонизму и гностицизму, использует для выражения язык символов – принцип, подхваченный Стриндбергом периода после *inferno* и основополагающий в символизме. Символическая система каббалы, помимо своей соотнесенности с символизмом как художественной системой, вступает в сопоставление и с сумасшествием. По Лакану, психоз сообщает реальности чрезмерную «сигнификативность»<sup>20</sup> – аналогичное явление мы наблюдаем и в пьесе Стриндберга<sup>21</sup>.

В результате, связанный с Неизвестным мотив безумия получает обоснование стремлением Неизвестного к обретению высшего знания – знания ответов на основные вопросы, заключенные в валентианской формуле и связанные с соотношением понятий жизнь и смерть, т. е. безумцу в пьесе приписывается роль психопомпа<sup>22</sup>, но психопомпа, совершающего переход из мира в мир в пределах своего феноменологического тела. Позиция Ясперса и Канта, отождествляющих «безумие и *sensus privatus*» и уверенных «в том, что сознание в акте его абсолютной индивидуализации поддается отчуждению от человечества»<sup>23</sup>, парадоксальным образом соотносится с принципами художественного миротворчества Стриндберга, который, как и Ясперс, «видит в безумии самоотчуждающееся, творящее небывалый мир, сознание <...>, имплицитно уподобляет душевнобольного Демиургу»<sup>24</sup>.

С другой стороны, возникновение вопросов гносиса обусловлено связанным с историей смерти-воскресения Христа аспектом мифа о

---

<sup>20</sup> Цитируется по: Смирнов И. П. *Человек человеку – философ*. С. 279.

<sup>21</sup> Заметим, что именно чрезмерная «сигнификативность» реальности сближает Стриндберга с Блоком. Так, в воспоминаниях В. П. Веригиной зафиксированы слова А. А. Кублицкой-Пиотух об ее и Блока отношении к Стриндбергу: «У Саши и у меня есть общее со Стриндбергом помешательство. Мы всюду видим знаки, стараемся угадать значение самых обычных явлений» (*Александр Блок в воспоминаниях современников* / Составление, подготовка текста В. Орлова. М.: Художественная литература, 1980. Т. 1. С. 469).

<sup>22</sup> О сумасшедшем как психопомпе, зовущем за пределы временного см.: Смирнов И. П. *Человек человеку – философ*. С. 285. Как замечает Цветан Тодоров, «разрушение границ между материей и духом в былые времена, в т. ч. и в XIX в., рассматривалось как первейший признак безумия» (Тодоров Цв. *Введение в фантастическую литературу*. М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. С. 87).

<sup>23</sup> Цит. по: Смирнов И. П. *Человек человеку – философ*. С. 260.

<sup>24</sup> Там же.

Дамаске. Возродившийся в новом теле Христос тем самым перешел границу, считающуюся непроходимой для обычных смертных. Неизвестный, символически погребаемый в конце драмы, как и Иисус Христос, размыкает «тело-тюрьму» и, возможно, благодаря этому предстает обладателем высшего знания. Таким образом, путь к знанию – это путь к раздвижению телесных границ, к выходу за их пределы и, как результат, обретение бессмертия.

Попутно заметим, что одной из существенных особенностей проделанной Стриндбергом интертекстуальной работы над библейским мифом о пути в Дамаск явилось соединение мотивов безумия и смерти-воскресения с сопровождающим их мотивом эротической любви – момент, отсутствующий в библейском претексте. В Дамаск героя пьесы ведет, хотя далеко не всегда успешно, рука женщины:

Неизвестный. <...> я говорю «прости» и целую твою ручку, что ласкала и царапала... маленькую ручку, что вела меня по долгому пути в Дамаск... (345).

## 2.

Творчество Стриндберга (в особенности периода после *inferno*) оказало существенное воздействие на эстетику русского символизма, что неоднократно отмечалось исследователями<sup>25</sup>, в т. ч. и самими символистами. Блок, внимание которого привлекали не только социально заостренные произведения Стриндберга, но и произведения, посвященные «теме обреченности, “омертвелости” старого мира, процессу тяжелому, мистическому, ужасному, – т. е. та самая «стриндберговщина» (выражение Блока), к которой <...> не сводится ни Стриндберг, ни блоковское восприятие его сочинений»<sup>26</sup>, посвятил шведскому писателю две статьи: «От Ибсена к Стриндбергу» (1912) и «Памяти Августа Стриндберга» (1912). Андрей Белый признавал, что «после эпохи увлечения Ибсеном пережили мы увлечение Метерлинком, Стриндбергом»<sup>27</sup>; он писал в «Воспоми-

<sup>25</sup> См, в частности, работы Д. М. Шарыпкина: его статьи «Блок и Стриндберг» (*Вестник ЛГУ*. № 2. Серия истории, языка и литературы. Вып. 1. 1963. С. 89–91); «Стриндберг в России» (*Труды Ленинградского отделения Института истории АН СССР*. 1970. Вып. 11. С. 294–312); книги *Русская литература в скандинавских странах* (Л., 1975) и *Скандинавская литература в России* (Л., 1980).

<sup>26</sup> Шарыпкин Д. М. *Скандинавская литература в России*. С. 270.

<sup>27</sup> Белый А. Кризис сознания и Генрик Ибсен // Белый А. *Символизм как миропонимание*. М.: Республика, 1994. С. 211.

нениях о Блоке»: «Ощущение мстительных и невидимых глаз, вероятно, приблизило Стриндберга к Блоку; и ощущение это господствовало в пору встречи <...> моей с А. А.»<sup>28</sup>.

Заметим, что к числу так называемых «стриндбергианских» произведений относят, как правило, книгу «Ад», драму «Пляска смерти» и – что важно – «На пути в Дамаск» – произведение, во многом определившее структуру и особенности функционирования в произведениях русских символистов мифа о Дамаске и сказочной земле Ойле (варианте Дамаска). Так, в стихотворении Брюсова «В Дамаск» (1903) из цикла “Urbi et Orbi”, обращенном, как и пьеса Стриндберга, к чудесной истории Савла, аналогичным образом происходит, «слияние мистицизма и эротики», утверждается «религия страсти, близкая к безумию»<sup>29</sup>:

Губы мои приближаются  
К твоим губам,  
Таинства снова свершаются,  
И мир как храм.  
Мы, как священнослужители,  
Творим обряд.  
Строго в великой обители  
Слова звучат. <...>  
Водоворотом мы схвачены  
Последних ласк.  
Вот он, от века назначенный,  
Наш путь в Дамаск!<sup>30</sup>

Как отмечает Абрамович, трудно «провести теперь грань между полным безумия и остротой извращенности, гимном сладострастию и богохулению Де-Сада и слиянием мистицизма и эротики у Бодлера или у представителей нашей молодой поэзии, вроде Брюсова с его стихотворением “Дамаск”»<sup>31</sup>. Граничащая с мистическим откровением глубинная внутренняя обоснованность обращения к мифу о Дамаске в контексте собственного поэтического творчества засвидетельствована в письме Вл. Пясту самим поэтом, утверждавшим, что в стихотворении есть «что-то»

<sup>28</sup> Белый А. Воспоминания о Блоке // *Эпопея*. М.; Берлин, 1922. № 4. С. 253. Впрочем, справедливости ради, следует признать, что увлечение Белого Стриндбергом закончилось довольно быстро; прохладно относились к шведскому писателю и Константин Бальмонт, Виктор Гюфман, Леонид Андреев.

<sup>29</sup> Абрамович Н. Я. Эстетизм и эротика // *Образование*. СПб., 1908. №5а. С. 37.

<sup>30</sup> *Русские поэты «серебряного века»: Сб. стихотворений*. В 2 т. Т. 1. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1991. С. 110–111.

<sup>31</sup> Абрамович Н. Я. Эстетизм и эротика // *Образование*. С. 37.

из его «самых основных переживаний»<sup>32</sup>. По мнению Пяста, Брюсов хочет «вынуть тот же жребий», что и Савл из библейской легенды, так как «думает, страсть – это “путь в Дамаск”, священный путь к мистическому прозрению»<sup>33</sup>. Впрочем, замечает в том же очерке Пяст, эротика Брюсова представляет собой маску, под которой скрывается страсть к творчеству, которая, собственно, и ведет к истинному знанию. Брюсов, вслед за Стриндбергом, хотя, скорее всего, независимо от последнего, вносит в художественную реализацию мифа о Дамаске гносеологический момент, в большей степени, однако, чем Стриндберг, связывая гносеологию с креативностью искусства<sup>34</sup>. Не случайно наряду с мифом о Дамаске в поэзии Брюсова, особенно в сборнике «Στέφανος. Венок» (1905), активно варьируется миф о легендарном певце Орфее<sup>35</sup>, покорявшем своим искусством природу, людей и богов. Миф об Орфее, один из смыслов которого – преодоление границы между жизнью и смертью, т. е. продолжение жизни в другом телесном качестве, окрашивается у Брюсова мотивами мистического знания и эротической любви<sup>36</sup>. Эти мотивы связывают в единое метатекстовое пространство брюсовские стихотворения, подтекстом кото-

<sup>32</sup> Цит.: Кузнецов О. А. Комментарии // *Русские поэты «серебряного века»*. Т. 1. С. 402.

<sup>33</sup> Пяст Вл. Валерий Брюсов. Очерк Вл. Пяста // *Книга о русских поэтах последнего десятилетия*. СПб.; М.: Издание Т-ва М. О. Вольф, 1909. С. 73. Любовь – одно из центральных понятий в христианстве, которое дается человеку Духом Святым (Рим. 5: 5).

<sup>34</sup> Благодаря тому, что типичной чертой символистского панэстетизма являлась экспансия искусства в научные области, «становилась возможной переадресация искусству гносеологических функций теоретического мышления» (Ханзен-Лёве А. *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм*. СПб.: Академический проект, 1999. С. 21).

<sup>35</sup> См., в частности, стихотворения «... я вернулся на яркую землю...» (1896), «Орфей и Эвридика» (1903, 1904) и «Орфей и аргонавты» (1904). Миф об Орфее подробно рассмотрен в главе I §1 «Мифопоэтика сюжета об Орфее и Эвридике в культуре первой половины XX века» настоящего издания.

<sup>36</sup> Ср. у Брюсова (Брюсов В. Я. *Избранные сочинения*. М.: Художественная литература, 1980. С. 185–186):

Эвридика  
Ах, что значат все напевы  
Знавшим тайну тишины!  
Что весна, – кто видел севы  
Асфоделевой страны!  
Орфей  
Вспомни, вспомни! луг зеленый,  
Радость песен, радость пляск!  
Вспомни, в ночи – потаенный  
Сладко-жгучий ужас ласк!»

рых является древнегреческая история Орфея и Эвридики, и стихотворения, восходящие к библейской истории путешествия Савла в Дамаск. В результате, миф о Дамаске у Брюсова обрастает мифами-спутниками и включается в общую систему поэтических координат как один из центральных сюжетов, архетипичный по своей природе<sup>37</sup>.

Стихотворение Федора Сологуба «Блаженство в жизни только раз...» (1910) с его мистико-эротической реализацией мифа о Дамаске – прямая переключка со стихами Брюсова «Путь в Дамаск»<sup>38</sup>. Как и в библейской легенде, у Сологуба происходит преобразование героя, но при этом, как у Брюсова, основа преобразования лирического героя – эротическая любовь:

Нет, Павла Савлом не зови:  
Святым огнем  
Апостол сладостной любви  
Восставлен в нем.  
Блаженство в жизни только раз,  
Отградный путь!  
Забьтсья в море милых глаз  
И утонуть.  
Забьв о том, как назван ты  
В краю отцов,  
Спешить к безмерностям мечты  
На смелый зов.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Сакральная значимость для творчества Брюсова мифа о пути в Дамаск ставит под сомнение однозначность оценки Белым произведений Брюсова (в т. ч. написанных после 1900 г.) как застывших в диаволизме (Белый А. Брюсов // Белый А. *Арабески: Книга статей*. М.: Мусaget, 1911. С. 448) и неподвижность брюсовской дьявольской «маски». В диаволическом образе человека у Брюсова, вступающем в отношения параллелизма с трихотомией человека в оккультной философии Агриппы Неттесгеймского (Ханзен-Лёве А. *Русский символизм*. С. 238), одна из составляющих образа – *mens* (бессмертное в человеке) – вполне соотносима с понятием «внутреннего» (духовного) человека в учении апостола Павла. Как отмечает Ханзен-Лёве, «диаволический» образ ранних произведений Брюсова, Бальмонта, Сологуба, Гиппиус и других поэтов 1890-х гг. к концу века «становится настолько привычен и стилистически оформлен, что он должен был неминуемо перейти в определяемый позитивно и религиозно, мистически мотивированный тип *poeta vates*, поэта-демиурга, поэта-мыслителя, поэта-мага, художника-бунтаря, художника спасителя и т. д.» (Там же. С. 59).

<sup>38</sup> Факт связи стихотворений Брюсова и Сологуба отмечен Дикман (Дикман М. И. Примечания // Сологуб Ф. *Стихотворения*. Л.: Советский писатель, 1978. С. 618).

<sup>39</sup> Сологуб Ф. *Стихотворения*. С. 351.



Соединение же мотива любви с мотивами безумия и смерти – «О, знойный путь! О, путь в Дамаск! / Безумный путь! / Замкнуться в круге сладких ласк / И утонуть», – ведет в другой воображаемый мир – «к безмерностям мечты»<sup>40</sup>. Философскую глубину стихотворению сообщает мотив забвения, лишь на первый взгляд связанный исключительно с описанием любовных переживаний. От любовного забытья – «Забыться в море милых глаз / И утонуть» – уже в следующих строках: «Забыв о том, как назван ты / В краю отцов, / Спешить к безмерностям мечты / На смелый зов», – через актуализацию библейского претекста, повествующего о забвении Павлом своей прежней плотской жизни и прежнего имени Савл, протягиваются нити к забвению-безумию Шопенгауэра – «Нормальное состояние ума заключается, собственно, в способности воспоминания... Потеря памяти есть самый характерный признак безумия»<sup>41</sup>, – а также к роману Сологуба «Мелкий бес», где забвение непосредственно связано с обретением высшего знания<sup>42</sup>.

Ориентированный на библейский миф о Дамаске рассказ Федора Сологуба «Путь в Дамаск» (1910) во многом повторяет биспациализирующую логику пьесы Стриндберга (с которой, как представляется, Сологуб был знаком)<sup>43</sup> с ее двойной ориентацией на духовное преображение Савла и на телесное преображение Иисуса Христа. В первую очередь, сологубовский миф о Дамаске – это, как в библейской истории о Савле и

<sup>40</sup> Там же.

<sup>41</sup> Шопенгауэр А. О безумии // Шопенгауэр А. *Инстинкт и художественная наклонность; Жизнь рода; Наследственность качеств; Метафизика любви; Познание идей; Чистый субъект познания; О гении; О безумии; Внутренняя сущность искусства; Об архитектуре; Заметки о скульптуре и живописи; К эстетике поэзии; К метафизике муз.* СПб.: В. И. Губинский, 1886. С. 88–89.

<sup>42</sup> Ср. в диалоге Людмилы Рутиловой и Саши Пыльникова: «Пойми, *глупый*, – заговорила она тихим убеждающим голосом, – только в *безумии* счастье и мудрость... Надо *забыть, забыться*, и тогда все поймешь, – шептала Людмила. – По-твоему как, *мудрые* люди думают? ... Они так знают. Им сразу дано: только взглянет, и уже все ему открыто...» (Сологуб Ф. *Мелкий бес.* М.: Художественная литература, 1988. С. 246). Философская ориентация данного высказывания Людмилы задана ее отчеством – Платоновна, отсылающим к древнему философу Платону, на что обратили внимание Ш. Розенталь и Х. П. Фоули (Розенталь Ш., Фоули Х. П. Символический аспект романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» // *Русская литература XX века. Исследования американских ученых.* СПб.: Петро-РИФ, 1993. С. 10).

<sup>43</sup> Первые две части драмы Стриндберга увидели свет на шведском языке в 1898 г., третья часть – в 1904 г. На русском языке в переводе А. Старка драма «На пути в Дамаск» была опубликована в 1911 г. в Петербурге в типографии Суворина. Скорее всего, Сологуб познакомился с пьесой по немецкому переводу, появившемуся вскоре после публикации ее на шведском языке (первые части драмы были переведены на немецкий еще в 1899 г.).

в драме Стриндберга, миф о переходе в другую субъектность: через смерть «внешнего» человека к пробуждению-воскресению «внутреннего» человека, и в то же время смерть-воскресение, соотносимые со смертью-воскресением Иисуса Христа, т. е. разрушение телесных границ и создание нового мира на основе идеи транзитивности.

Чисто композиционно рассказ может быть условно разделен на три части: описание мира «внешнего человека» (Савла) – мира объективной реальности, переходный мир (смерть «внешнего человека» и смерть в прямом смысле) и бегло намеченный мир «внутреннего человека» – Дамаск (он же мир для воскресших, мир после смерти, подобный данному в Откровении миру после конца света).

В первой части происходит нагнетание мотивов, реализующих плотскую сторону жизни, что особенно ярко проявилось в описании внешности героев: Клавдии Андреевны Кружининой, у которой «некрасивость лица не скрашивалась даже несколькими отдельными приятными и милыми чертами»<sup>44</sup>, а «глаза, живо отражающие всякое движение, глубокие и умные, – умильные ямочки на щеках и на подбородке, – густые волны черных, как осенняя ночь, волос, – все эти разрозненные прекрасности печально дисгармонировали с общим тоном лица и всей неграциозной фигуры» (423)<sup>45</sup>; ее подруги Натальи Ильиничны Опричиной, о которой сказано: «девица волоокая, полногрудая, энергичная, славный человек и отличный товарищ <...> ходила по комнате шагами грузными, от которых легонько позвякивали на столе стеклышки подсвечников» (423); Сергея Григорьевича Ташева, с которым при посредничестве подруги знакомится Клавдия Кружинина, – элегантного господина «с крупными, точно миндалины, желто-белыми зубами, с тщательным пробором над помятым лицом, со складками вокруг рта и глаз», «неприятно-крупные зубы» которого сверкают «из-под верхней выпяченной, ярко-карминового цвета губы» (425). Сологуб стремится к использованию в описании героев натуралистических эпизодов и деталей, не просто привязывающих к существующему в сознании читателя образу реального (материального)

---

<sup>44</sup> Цит. по: Сологуб Ф. *Капли крови. Избранная проза*. М.: Центурион, Интерпракс, 1992. С. 423. Далее цитаты из рассказа Сологуба «Путь в Дамаск» приводятся по данному изданию с указанием в скобках страницы.

<sup>45</sup> Мотив некрасивости связывает героиню рассказа Сологуба с Дамой из драмы Стриндберга:

Дама. Ты считаешь меня красивой, хотя я вовсе не красива, и это доказывает, что твои глаза вновь обрели зеркало красоты. ... Оборотень никогда не видел во мне ни следа красоты, ибо у него не было красоты в том, чем смотрят! (Стриндберг А. *Слово безумца в свою защиту; Одинокий: Романы; Пьесы*. С. 327).

мира<sup>46</sup>, но до предела депоэтизирующих героев рассказа: «стыдная» болезнь Клавдии Андреевны, единственным средством от которой может быть близость с мужчиной, что и заставляет девушку согласиться на знакомство с Ташевым; отталкивающая внешность Ташева; «холодные и скользкие» устрицы, поданные в ресторане; кашель; зубная боль; бранные слова Ташева в адрес героини и т. д.

Бегство Клавдии Кружининой из ресторана от обольщавшего ее Ташева, напоминающее бегство Неизвестного и Дамы в пьесе Стриндберга, а также паломничество-бегство ослепшего Савла в Дамаск, открывает следующий этап в сологубовской реализации мифа о Дамаске – приближение к сакрально прекрасному миру Дамаска.

Переходное пространство между мирами очерчено рядом маркеров. Медиатором выступает «первый попавшийся трамвай», на который садится Клавдия Андреевна. Неопределенность субъекта речи в «трамвайном» эпизоде – «кто-то в темноте» (430) – в сочетании с акцентом конца пути – «Приехали. Дальше не пойдет» (430) – без каких-либо уточнений предмета, о котором идет речь, создает эффект потусторонности, еще более усиливающийся при изображении окружающей действительности, в результате чего описание прочитывается как в фигуративном смысле, так и в реалистическом ключе с опорой на буквальный смысл с той лишь поправкой, что местом действия является не «этот», а «тот» свет: «Ночь была кругом, и тишина, и полутемно. И печаль на земле, и пустынная синева над землею» (430). На инобытийность окружающей действительности указывают плач и стон, вызывающие аллюзии на страдающие на «том» свете души, тем более сильные, что ни субъект действия не определен («кто-то, забытый и ненужный»), ни место не имеет четкой локализации в пространстве («доносился откуда-то недалеко стон», 431). Интерпретация стога и плача как звуков скрипки не приближает к реальности, а уводит от нее еще дальше, также вступая во взаимосвязь с миром смерти: «Играл кто-то, точно плакала скрипка над милым, успокоенным прахом» (431). По мнению Ежи Фарино, «звук музыкальный, как и язык, – звук исключительно искусственный, культурный, а игра – чистый твор-

---

<sup>46</sup> Повышенный натурализм описаний, ошибочно воспринимавшийся некоторыми критиками как проявление реалистического стиля, является одной из особенностей художественного мира произведений Сологуба. З. Г. Минц считает, что «первые смыслы» у Сологуба «связаны (как у Блока) с вниманием к нюансированному изображению быта, психологии и т. д., но всегда подразумевают их ценностную дискредитацию (как у Белого). Сологуб-символист строит “первые планы” текста и как “бытовик”, и как иронизирующий романтик» (Минц З. Г. К проблеме «символизма символистов» (пьеса Ф. Сологуба «Ванька Ключник и паж Жан») // *Символ в системе культуры*. Уч. Зап. Тартусск. ун-та. Тарту, 1987. С. 116).

ческий акт, лишенный всякого миметизма или иконизма <...> И, наконец, за музыкой, особенно за струнными и духовыми инструментами закрепились и теперь вновь актуализируется представление как о миротворном начале, мировом законе, мировой лестнице и т. п., которые и преобразуют мир и ввергают в транс и выводят в иной мир, в запредельное»<sup>47</sup>.

Мир, намеченный Сологубом, как противостоящий реальности Дамаск, подобно миру библейского, стриндберговского и Брюсовского претекстов, представляет собой соединение мотивов любви и смерти<sup>48</sup>, начиная от комнаты студента, в которой был «какой-то внезапный, странный, тоскливый беспорядок места, где есть умирающие» (431) до его попытки покончить жизнь самоубийством, прерванной появлением Клавдии Андреевны, и поцелуя «звучно, весело и молодо в ее радостно дрогнувшие губы» (433). Кольцевое обрамление рассказа с непосредственной отсылкой к мифу о Дамаске – «От буйного распутства неистовой жизни к тихому союзу любви и смерти, – милый путь в Дамаск...» (422) и «пришли они к вожделенному Дамаску, в союз любви, сильной, как смерть, и смерти, сладостной, как любовь» (433), – иконическим образом выражая идею круга, в т. ч. и круга жизни с его древней символикой конца-начала как смерти-воскресения, с одной стороны, служит реализации одного из основных мифов в поэтике символизма – мифа о вечном возвращении, в свою очередь, восходящего к мифу о смерти и возрождении Диониса (параллелью к которому выступает возрождение для новой жизни библейского Савла и героев рассказа Сологуба). С другой стороны, включение в кольцевую композицию мотива любви, являясь довольно прозрачным намеком на обручальное кольцо, способствует характерному для драмы Стриндберга и стихотворений Брюсова о Дамаске слиянию мистицизма и эротики<sup>49</sup>. В то же время сохраняет

---

<sup>47</sup> Faryno J. «Аллогизм» и изосемантизм авангарда (на примере Малевича) // *Russian Literature*. Amsterdam, 1996. XL (I). С. 96–97.

<sup>48</sup> По мнению Ханзен-Лёве, в раннем символизме (а в творчестве Сологуба и после 1900 г. до самой его смерти в 1927 г.) «на фоне архетипической полярности любви и смерти с ее мифообразующей продуктивностью взаимозаменяемость Эроса и Танатоса, их статическая амбивалентность становится и фундаментом, и вершиной» поэтического мира (Ханзен-Лёве А. *Русский символизм*. С. 355, 360). Примечательно также в плане соотношения мотивов любви и смерти, что Сологуб, принимая участие в предпринятом издательством «Шиповник» в 1909–1916 гг. Полном собрании сочинений в 30-ти томах Ги де Мопассана – одного из наиболее ценимых им писателей, переводит роман Ги де Мопассана “Fort comme la mort” («Сильна как смерть»), варьирующий те же мотивы.

<sup>49</sup> Следует также добавить, что рассказ «Путь в Дамаск» был написан Сологубом совместно с Ан. Чеботаревской – интересный факт совпадения моментов личной биографии и творческой деятельности.

свою самостоятельность и самоценность весь пласт библейских аллюзий<sup>50</sup>.

Помимо ипостаси образа Дамаска как эволюционировавшего в другую субъектность внутреннего мира героя произведения, в рассказе Сологуба открывается близкая воззрениям Брюсова ипостась Дамаска как мира, творимого героем, в т. ч. и в воображаемом пространстве: «разве нельзя, разве так уж совсем нельзя сотворить жизнь по нашей воле, и жизнь, и любовь, и смерть?» (433)<sup>51</sup>. Заметим, что ярко выраженный в рассказе Сологуба креативный момент объясняет неэксплицированность по сравнению с драмой Стриндберга гносеологических вопросов: творческий акт героя-демиурга сменяет гносеологический акт героя-человека (в архетипической ипостаси – Адама). При этом границы развертывания сологубовского мифа об идеальном мире – Дамаске оказываются гораздо шире границ текста рассказа. В результате актуализированной мотивом круга возможности пространственного представления о путешествии Дамаск в рассказе прочитывается не только в метафорическом смысловом регистре субъектной трансформации, т. е. «внутреннего» перемещения субъекта, но и выступает вариантом идеального мира – острова<sup>52</sup>

<sup>50</sup> В данном случае уместно отметить значимость в произведениях Сологуба после 1900 г. библейских – особенно евангельских – параллелей и системный характер их ассимиляции Сологубом. В частности, в рассказе «Мудрые девы» Сологуб на основе евангельского сюжета о мудрых и неразумных девах (Мф. 25: 2–11) развивает мысль о том, что возможность изменения окружающей реальности и создания нового мира заложена внутри человека (ср. с «внутренним» человеком в посланиях апостола Павла).

<sup>51</sup> Ср. с первыми строками «Творимой легенды»: «Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я – поэт» (Сологуб Ф. *Капли крови. Избранная проза*. С. 15). Мысль об эстетическом творчестве как о свободной игре и альтернативном реальности мире развивается Сологубом во многих стихотворениях, где, как и в рассказе «Путь в Дамаск», мотив творчества оказывается тесно связанным с мотивом смерти. См., в частности:

<...> И что мне помешает  
Воздвигнуть все миры,  
Которых пожелает  
Закон моей игры? <...>  
Что бьется за стеною –  
Не все ли мне равно!  
Для смерти лишь открою

Потайное окно» (Сологуб Ф. *Стихотворения*. С. 257).

<sup>52</sup> Остров как место существования отличного от повседневной действительности мира имеет давнюю традицию в европейской литературе, что объясняется амбивалентностью острова к оппозиции реальность/ирреальность: это реальное место, куда с трудом, но можно добраться, и это нереальное место, где «царит какое-то иное устройство жизни» (Степанов Ю. С. *Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования*. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. С. 140).

и связанного с этим новым миром существования в новом телесном качестве. Пространственная (островная) модель идеального ирреального мира – земля Ойле – создается Сологубом и в ряде стихотворений, вошедших в цикл «Звезда Маир» (1898)<sup>53</sup>, и в трилогии «Творимая легенда» (1907–1913), где «главные герои в краткие мгновения любовного счастья переносятся из жалкой земной действительности на блаженную Ойле»<sup>54</sup>. Впрочем, основным вариантом решения мифа о Дамаске в рассказе Сологуба «Путь в Дамаск» все же выступает не пространственное перемещение героев, но и, как в истории Савла-Павла, их субъектная трансформация.

Значимость мифа о Дамаске при всей его кажущейся мимолетности обусловлена его принадлежностью к более общей мифологической схеме<sup>55</sup>. В основе обозначенной Лотманом инвариантной сюжетной схемы русского романа XIX в., сломанной в начале XX в.<sup>56</sup>, лежит идея раскаяния «грешника» и духовного перерождения героя или, другими словами, идея выхода за пределы своей прежней субъектности, подобного прозрению-воскресению Савла после периода слепоты-смерти. В первой половине XX в. идея преображения внутренней сущности героя теряет свою актуальность. В это время внимание перемещается на вопросы, связанные с темой бессмертия: изменение привычных представлений о телесных границах, размыкание «тела-тюрьмы» человека.

---

<sup>53</sup> На пространственный вариант решения идеального мира откликнулся Блок; так, по мнению М. В. Май, именно земля Ойле в цикле Сологуба «Звезда Маир» является возможным источником образа «Планеты, // Где мы приблизились к юности вечной» из стихотворения «Моей матери» («Разные стихотворения») (Май М. В. Комментарий // Блок А. А. *Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах*. Т. II. М.: Наука, 1997. С. 626). Следует добавить, что утопический характер описания Дамаска у Сологуба сближает Дамаск с образом Иерусалима, города-святыни, и райского пространства (об образе Иерусалима в древнерусской и русской литературе см., в частности: Рождественская М. В. Святая земля и Иерусалим как воплощение рая // *Антропология религиозности* (Альманах «Канун». Вып. 4). СПб., 1998. С. 121–146; Моторин А. В. Образ Иерусалима в русском романтизме // *Христианство и русская литература*. СПб.: Наука, 1996. С. 61–88).

<sup>54</sup> Михайлов А. И. Два мира Федора Сологуба // Сологуб Ф. *Творимая легенда*. М.: Современник, 1991. С. 9.

<sup>55</sup> О популярности в русской культуре сюжета о «восставшем из греха в праведность», аналогичного в религиозно-метафизическом смысле эпизоду обращения Савла, см.: Котельников В. А. Праведность и греховность // *Полярность в культуре* / Сост. В. Е. Багно, Т. А. Новичкова. (Альманах «Канун». Вып. 2). СПб., 1996. С. 20–54.

<sup>56</sup> Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. *Избранные статьи: В 3 т.* Таллинн: Александра, 1993. Т. 3. С. 101–102. См. обсуждение данного вопроса в гл. I §1 «Мифопоэтика сюжета об Орфее и Эвридике в культуре первой половины XX века» настоящего издания.

Миф о пути в Дамаск, позволяя совместить две смысловые линии – линию духовного преображения Савла и линию телесного преображения Иисуса Христа, – позволяет тем самым реализовать в пределах одного текста две глубинные сюжетные схемы: парадигму второй половины XIX в., основанную на духовном преображении героя (движение-переход в новую субъектность), и парадигму первой половины XX в., в центре которой преодоление границы между жизнью и смертью (переход в новую телесность). В результате, миф о Дамаске становится рубежным мифом, сигнализирующим о смене художественной парадигмы.

## *Масонство как историко-литературная проблема: Газданов и Осоргин*

---

---

Масонство как историко-культурный феномен создало оригинальную масонскую литературу – сложное структурное целое, изучение которого, в свою очередь, немислимо вне конкретно-исторического подхода. По А. И. Серкову, четко выделяются следующие основные составляющие понятия «масонская литература»: воспитательная масонская литература для будущих адептов, сочинения для узкого круга «братьев», произведения для «профанского» мира, псевдо-масонские сочинения и масонская литературная критика<sup>1</sup>. Произведения вольных каменщиков, предназначенные для широкого – «профанного» – читателя, т. е. включенные в литературный оборот и потому представляющие наибольший интерес для историков литературы, в то же время могут быть, с одной стороны, сознательно ориентированы на художественную экспликацию масонских идей, а с другой стороны, лишь имплицитно – путем рассеянных в тексте намеков и аллюзий – свидетельствовать о масонской принадлежности автора.

Примером первого подхода в масонской литературе второй трети XX в. может служить творчество Михаила Осоргина. Посвященный в масоны в ложе *Venti Settembre* союза Великой ложи Италии в 1914 г., член русской ложи Северная Звезда (подчиненной Великому Востоку Франции) с 1925 г., создатель независимой от французского масонства ложи Северные братья (1932 г.), мастер ложи Северная Звезда (1938 г.), Осоргин в повести с прозрачным названием «Вольный каменщик» (1937) разрабатывает тему масонства в парижской эмиграции, намеренно стремясь передать – хотя и в наиболее общей форме – основные идеи Братства вольных каменщиков. Главный герой повести – живущий в Париже казанский почтовый чиновник Егор Егорович Тетехин – через масонское Братство приходит к осознанию идей добра и всеобщего равенства, составляющих сущность масонского учения<sup>2</sup>. О целях и задачах масонства,

---

<sup>1</sup> Серков А. И. Масонские доклады Г. И. Газданова // *Новое Литературное Обозрение*. 1999. № 39. С. 174.

<sup>2</sup> Как говорится в одной из масонских песен:

«не будь породой здесь тщеславен,  
ни пышностью своих чинов,  
у нас и царь со всеми равен,  
и нет ласкающих рабов,  
сердец масонских не прельщает



в частности, об одной из трудностей на пути к «просвещению», размышляют на страницах повести героини-масоны:

Чего мы ищем и добиваемся? Мы ищем в веках потерянное слово. Наука говорит, что человек никогда не был блажен и не был всеведущ, а что был он, скорее всего, обезьяной; и наука, конечно, права, — да что толку в ее правоте? Все равно нам невозможно и невыносимо жить без веры, что должен быть ключ к загадке бытия — и слово должно быть найдено. И вот мы ищем его, зная, что найти его невозможно, но наслаждаясь его исканием<sup>3</sup>.

В то же время Осоргин, много времени и сил посвятивший усовершенствованию масонских ритуалов в ложах, в деятельности которых принимал участие<sup>4</sup>, не стремится даже в малой степени намекнуть на подробности инициационных и других ритуалов, следуя убеждению о недопустимости сообщения «тайны» профану<sup>5</sup>, т. е. человеку, неспособному ее понять, так как, не будучи посвященным в Братство, тот не прошел путь познания, ступени которого и отмечаются масонскими степенями.

Произведения Гайто Газданова, посвященного в масонство в 1932 г. в ложе Северная Звезда, в 1940-е–1960-е гг. занимавшего в ней высокие («офицерские») должности, в т. ч. и должность досточтимого мастера (1961–1962 гг.), в 1930-е гг. состоявшего членом ложи «Северные Братья»<sup>6</sup>, демонстрируют иной, чем у Осоргина, подход к передаче и изображению масонского учения. Герои Газданова и, в первую очередь, автор-

ни самый блеск земных царей,  
нас добродетель украшает

превыше гордых всех властей!» (Цит. по: Соколовская Т. *Русское масонство и его значение в истории общественного движения (XVIII и первая четверть XIX столетия)*. М.: Гос. публ. ист. б-ка России, 1999. С. 31).

<sup>3</sup> Осоргин М. А. *Вольный каменщик*. М.: Московский рабочий, 1992. С. 28.

<sup>4</sup> В 1926 г. Осоргин разработал новый ритуал посвящения; в 1930 г., недовольный наблюдением братьями ритуала, просил об отставке из ложи (просьба была отклонена); в 1935 г. выступил с докладом «Ритуал и традиция»; каждую весну писал для заседаний ложи Северные Братья стихотворные наброски к ритуалу (см.: Серков А. И. *История русского масонства после Второй мировой войны*. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 1999. С. 351, 360–361, 374, 380).

<sup>5</sup> Заметим, что масоны используют слово «профан» в его первоначальном смысле: *pro fane* — «стоящий у порога» в Храм, т. е. не посвященный в тайны Ордена. Попутно добавим, что проблеме отношения масонства с обществом посвящен один из докладов Осоргина, вызвавший в ложе бурную реакцию и ставший программным: «Вольный каменщик и профанский мир» (1932 г.) (см.: Серков А. И. *История русского масонства после Второй мировой войны*. С. 369–370).

<sup>6</sup> См.: Серков А. И. Масонские доклады Г. И. Газданова // *Новое Литературное Обозрение*. С. 176.

повествователь не заявляют о своей принадлежности масонству; масонская проблематика, в результате, не тематизируясь, оказывается открытой для всевозможных конкурирующих прочтений. Впрочем, несмотря на отсутствие свойственной Осоргину декларативности, рассказы и романы Газданова не в меньшей степени, чем произведения Осоргина, утверждают масонский взгляд на мир.

В творчестве Газданова находят отражение основные идеи и представления масонства: всеобщее равенство и братство, нравственное самосовершенствование, презрение к смерти и вера в бессмертие, поиск «потерянного слова» и т. д. Так, в романе «Пробуждение» (1965–1966) утверждается равенство главных героев – Пьера Форэ, «среднего француза», бухгалтера, который возвращает к человеческому существованию психически больную женщину, и его подопечной Мари (в действительности Анны), принадлежащей аристократическому кругу. Несмотря на пропасть, разделяющую их в социальном плане, Пьер и Анна в финале романа приходят к осознанию предназначения и, возможно, смысла жизни в совместном существовании и заботе друг о друге. В романе «Ночные дороги» («Ночная дорога», 1939–1940) идея всеобщего равенства проявляется не только и не столько в демократичности языка (в первой журнальной публикации большинство диалогов было дано на парижском «арго») и героев – обитателей «дна», сколько в многочисленных эпизодах, реализующих идею равенства как поведенческую модель. Один из примеров – диалог автора-повествователя (шофера ночного такси) с пассажиром:

Потом был случай еще с одним человеком, у которого было пять чемоданов <...> Он вышел из автомобиля и сказал мне так, точно это была естественнейшая вещь:

– Отнесите теперь эти чемоданы на пятый этаж.

Он даже не дал себе труда прибавить «пожалуйста» или «будьте добры», и в его голосе не было оттенка ни сомнения, ни просьбы.

– Послушайте, голубчик, – сказал я; он повернулся как ужаленный. – Я надеюсь, что у вас руки не парализованы?

– Нет, почему?

– Я просто не вижу, почему бы я вдруг стал носить ваши чемоданы на пятый или вообще на какой бы то ни было этаж. Если бы мне нужно было переменить колесо, неужели вы думаете, что я обратился бы к вам и попросил бы вас сделать это вместо меня? Нет, не правда ли?<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Газданов Г. *Собрание сочинений в 3 т.* Т. 1. М.: Согласие, 1996. С. 604.

«Потерянное слово», о котором говорит в «Вольном каменщике» старый масон брат Жакмен, оборачивается у Газданова «потерянной» и «обретенной» мелодией («Гавайские гитары»), панихидой, когда вдруг происходит «кратковременное вторжение вечности в ту случайную историческую действительность, в которой мы жили, говоря чужие слова на чужом языке, не зная, куда мы идем, и забыв, откуда мы вышли»<sup>8</sup>, тщетной литературной попыткой рассказать о Вечном, подобной тщетной попытке рассказать о водопаде при помощи стакана воды («Водопад»). Вера масонов в бессмертие человека, рождающая презрение к смерти, находит отражение в романе Газданова «Призрак Александра Вольфа» (1947), а роман «Возвращение Будды» (1949), открываясь безапелляционной констатацией наличия у героя-рассказчика опыта умирания, представляет собой преодоление различия между жизнью и смертью в мыслительной деятельности, овнешествляющей смерть в ее отношении к мысли:

Я умер, – я долго искал слов, которыми я мог бы описать это, и, убедившись, что ни одно из понятий, которые я знал и которыми привык оперировать, не определяло этого, и то, которое казалось мне наименее неточным, было связано именно с областью смерти, – я умер в июне месяце, ночью, в одно из первых лет моего пребывания за границей. Это было, однако, не более непостижимо, чем то, что я был единственным человеком, знавшим об этой смерти, и единственным ее свидетелем.<sup>9</sup>

Большинство произведений Газданова реализует идею пути, заложенную часто уже в названии произведения – «История одного путешествия», «Возвращение Будды», «Пилигримы» (1953–1954), «Ночные дороги», «Полет» (1939), – и предстающую как движение героев к самопознанию («Эвелина и ее друзья», 1968), самосовершенствованию («Пилигримы») и/или самовоплощению («Саломея»):

Пробужденный» вопросом о смысле жизни и им же превращенный в «путешественника», герой Газданова поставлен перед необходимостью немедленно дать ответ на него, сознавая всю его «вековечную открытость». До тех пор пока ответа не дано, он подобен призраку в призрачном мире. Все герои Газданова стремятся к «воплощению»; как и «путешествие», «воплощение» – слово-образ Газданова, обозначающее преодоление метафизической безднотности.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Газданов Г. *Собрание сочинений в 3 т.* Т. 3. С. 588.

<sup>9</sup> Газданов Г. *Собрание сочинений в 3 т.* Т. 2. С. 123.

<sup>10</sup> Сыроватко Л. Газданов-романист // Газданов Г. *Собрание сочинений в 3 т.* Т. 1. С. 659.

Путь, который проходят газдановские герои и вместе с ними читатель произведений Газданова, во многом совпадает с масонскими представлениями о пути к «просвещению» и в определенном смысле соотносим с ритуалом посвящения в масонские степени, в котором и отыскивается ключ к пониманию пути у Газданова. Так, первая степень Братства вольных каменщиков характеризуется «принципами моральной истины» и выступает тем самым как степень этическая. Вторая степень требует осознания «божественной науки» с рациональной точки зрения и является степенью метафизики, понятой рационально. Третья степень выносит отношения человека и Бога за сферу рационального – это степень метафизики, понятой интуитивно. Путь означает совершенствование, ведущее к еще большему совершенству. Совершенство, в свою очередь (в духе неоплатонизма), идентифицируется со светом, идущим с неба<sup>11</sup>. Масонский путь, в результате, предстает как восхождение к свету: но, если первый свет, который открывается ученику при инициации, преодолевает видимую тьму, то последний свет, предворяя мистическое единение с Богом, в то же время знаменует момент наступления невидимой тьмы. Как прообраз масонского «света с неба» прочитываются, в частности, фонари в одноименном рассказе Газданова (1931), хотя и написанном за год до вступления его в Братство, но пронизанном масонской символикой.

Не случайна с точки зрения масонской символики и сама композиция газдановских произведений, о которой так много писали критики, отмечая – как правило, с негативной оценочностью – свойственную произведениям Газданова бессюжетность, случайность связей эпизодов и т. п.<sup>12</sup> Согласно же восходящему к изречениям Гермеса Трисмегиста представлению, Бог (свет) представляет собой бесконечную сферу, центр которой находится везде, а окружность нигде. Потерянные ключи к «тайне», которые должен искать масон, могут быть найдены при помощи круга: Мастер, находясь в центре круга, не может ошибиться. Внешняя бессобытийность и бессвязность большинства произведений Газданова есть не что иное как попытка воспроизвести круг, центр которого везде и где, собственно, и находится непогрешимый Мастер (автор-повествователь).

Подводя некоторые итоги, следует заметить, что отдельной проблемой при рассмотрении «масонской литературы», предназначенной для

---

<sup>11</sup> В масонском ключе прочитываются последние слова, сказанные перед смертью И.-В. Гете (как известно, он был масоном), – “Mehr Licht!” («Больше света!»).

<sup>12</sup> См., в частности: Адамович Г. Русские записки. Часть литературная // *Последние новости*. 1938. 23 июня.

«профанского мира», выступает соотношение масонства с эзотеризмом. Если считать определяющим для эзотерического явления «наличие в нем особого, посвятительного знания, ведущего к онтологическому изменению и преображению человека» и полученного «в определенной традиции, в результате посвящения (инициации)»<sup>13</sup>, то очевидно, что масонство с философской точки зрения представляет собой одну из разновидностей эзотеризма. Согласно масонскому учению, отчасти опирающемуся на взгляды Пифагора, Гермеса Трисмегиста, Конфуция и Зороастра, каждый вольный каменщик строит внутренний храм (подобный храму Соломона), стремясь к абсолютному совершенству. Посвящение не только в масонство, но и в каждую из степеней, отмечающую определенную ступень в строительстве внутреннего храма, проходит в особой ритуальной форме и обладает определенной символикой<sup>14</sup>. В таком случае литература, приоткрывающая завесу масонской тайны, – одна из разновидностей эзотерической литературы<sup>15</sup>. С другой стороны, масонская литература, передающая масонские идеи, символику и ритуалы, но, тем не менее, не допускающая раскрытия «тайн» непосвященным, т. е. не сообщающая посвятительного знания и не приводящая к инициации, вполне может быть отнесена к сфере экзотерического<sup>16</sup>. В то же время – и это сближает масонскую литературу, повествующую о «сокровенном», с символизмом – она медиумична, ибо стремится к слиянию феноменального и ноуменального, сущего и видимого<sup>17</sup>. И еще один поворот проблемы: художественно преломленный масонский опыт, тематизирующий гносеологический акт, может прочитываться как актуализация архаических инициационных практик. Именно так интерпретирует произведения Гайто Газданова Нечипоренко:

---

<sup>13</sup> Нефедьев Г. В. Русский символизм: от спиритизма к антропософии // *Новое Литературное Обозрение*. 1999. № 39. С. 120.

<sup>14</sup> Соколовская замечает, что «в ритуале и символах масонов раскрывалась вся сущность масонской организации: тайна, безусловное единение всех членов братства, неразрывная связь каждого отдельного члена со всем обществом, наказуемость предателей, защита обществом отдельного брата, широкая пропаганда масонских идей и борьба за масонские идеалы» (Соколовская Т. *Русское масонство и его значение в истории общественного движения*. С. 97).

<sup>15</sup> Так, в частности, средневековое искусство, как считает Эллис, – это творчество, основанное на коллективном ясновидении, а его творцы являются медиумами (см. об этом: Нефедьев Г. В. Русский символизм: от спиритизма к антропософии // *Новое Литературное Обозрение*. С. 125).

<sup>16</sup> О различии эзотерического и экзотерического см.: Нефедьев Г. В. Там же. С. 120.

<sup>17</sup> По мнению Л. Ржевского, понятия видимого и сущего являются центральными для понимания Газданова как личности и художника. Цит. по: Нечипоренко Ю. Мистерия Газданова // URL: <http://www.hrono.ru/statii/2001/gazdan04.html>

<...> Газданов обратился к истокам традиции. <...> он обратился напрямую к архаике, к инициационным практикам, наследуемым в традиции волшебной сказки. <...> Большинство романов Газданова имеет следующий сюжет: молодой герой встречается с умудренным человеком, Учителем – и отправляется в путешествие. Этот сюжет ложится как нельзя лучше в теорию Проппа: герой преодолевает испытания и добивается успеха в ходе далекого путешествия. Ему помогает встреча с умудренным опытом «волшебным помощником», который снабжает его советами. Известно, что путешествие являлось необходимым элементом инициации (посвящения), вхождения юноши в мир взрослых. Учитель Газданова – не жрец, не колдун, писатель апеллирует к современности, его Учитель – мудрец, преподаватель, слова которого полны философского смысла, они представляют собой отклик на вызов времени.<sup>18</sup>

Художественный масонский опыт, таким образом, удаляясь от эзотерической традиции, в ряде случаев смыкается с индивидуальным мистическим опытом приобщения к «тайне» и с общечеловеческим опытом поиска абсолютного вечного начала, выступающего под разными именами и названиями. При этом масонский подтекст произведений Газданова в большей степени, чем тематизация масонства Осоргиным, оказывается связанным с *rite de passage*, через который проходят герои и, в итоге, читатель. Можно сказать, что в романах и рассказах Газданова путь масонского совершенствования не столько описывается занимающим метапозицию автором, сколько переживается читателем, поставленным в ситуацию выбора между позициями героев и при этом следующим логике пути, на поверхностный взгляд, отсутствующей в газдановском повествовании. Впрочем, и в произведениях, эксплицирующих масонскую тематику (Осоргин), и в произведениях, переводящих ее на имплицитный уровень (Газданов), она, как и весь комплекс, связанных с масонством конкретно-исторических знаний и представлений, и есть «тот конкретный подтекст, с которым играет произведение»<sup>19</sup> и учет которого желателен при изучении дискурса перехода.

---

<sup>18</sup> Нечипоренко Ю. Мистерия Газданова // URL: <http://www.hrono.ru/statii/2001/gazdan04.html>

<sup>19</sup> Жолковский А. К. *Блуждающие сны и другие работы*. М.: Наука – Восточная литература, 1994. С. 10.

## ***II. ФАУСТИАНСКАЯ ТРАНСГРЕССИЯ***

---

---

### *Набоковский Фауст: между отчаянием и надеждой*

---

История доктора Фауста, заключившего сделку с дьяволом и обменявшего спасение души на знание, – это история несостоявшегося перехода от знания, ограниченного исторически, культурно, социально, биологически и т. д., к всезнанию и, как следствие, к абсолютной власти над миром, т. е. история перехода (вернее, неперехода) из порядка человека в порядок бога. Представляя собой вариант сюжета о поиске истины, легенда о Фаусте, однако, не раскрывает содержания полученного Фаустом знания, напротив, обретение знания переводит повествование из эпистемической модальности (знание – полагание – незнание) в пространственную (здесь – там – нигде)<sup>1</sup>, где позитивный член эпистемической логики (знание) результируется в негативном члене пространственной модальности (нигде): Фауст в финале истории трагически погибает и телесно, и духовно. Сюжет перехода к всезнанию – из бытия в сверхбытие, в результате, оказывается сюжетом перехода в небытие.

Заметим, что историю Фауста при всем разнообразии литературных вариантов отличает стадиальность фаустианской трансгрессии. Так, основные элементы истории о Фаусте, присутствующие, как правило, в разных вариантах легенды: отчуждение Фауста от людей и природы, сильное чувство недовольства, подъем духа, совершение смертного греха, отчаянная гордость и осуждение в финале. Поэма Гете «Фауст» с другим вариантом финала истории о Фаусте оказалась возможной отчасти благодаря системе ожиданий и потенциалов фаустианской трансгрессии, сформированных в ходе бытования легенды. При этом отчуждение Фауста от людей и природы и недовольство своей ролью в мире соотносимо с первой фазой отделения в *rite de passage*. Короткая лиминарная фаза пребывания Фауста в обоих порядках – бога и человека, однако, сменяется не постлиминарной фазой включения в новый порядок, каковым должен был бы явиться порядок бога, правителя мира и т. п., но, как отмечалось, в большинстве случаев полным исчезновением Фауста. Не образуя строго локализованного дискурса перехода, являясь в большей степени вариантом одного из «вечных» сюжетов, легенда о Фаусте все же имеет четкую трехчленную схему перехода, в котором заключительный этап движения оборачивается выпадением из обоих состояний: и прежнего, и желаемого,

---

<sup>1</sup> Краткий обзор модальных систем дает Вадим Руднев: Руднев В. *Словарь культуры XX века*. М.: Аграф, 1997. С. 174–177.



на которое, собственно, и был нацелен переход. Возможности порядка, в который стремится Фауст, варьируются: всемогущество, всезнание, вседозволенность, неограниченные возможности, креативность и т. д., – и, в результате, именно они и определяют ту или иную интерпретацию фаустовской темы. Особо причудливый оборот фаустовская тема принимает в творчестве Набокова.

To be thoroughly conversant with a Man's heart is  
to take our final lesson in the iron-clasped volume of  
despair.

*Edgar Allan Poe*

Ay, Faustus, now thou hast no hope of heaven;  
Therefore despair, think only upon hell,  
For that must be thy mansion, there to dwell.

*Christopher Marlowe*

### *1. Фауст елизаветинской эпохи*

Если в русской литературе XIX в. образ Фауста связывался в основном с героем драматической поэмы «Фауст» Иоганна Вольфганга Гете (ч. 1 – 1808; ч. 2 – 1832), то в начале XX в. новую жизнь получает практически забытая русскими писателями XIX в. вторая из наиболее известных вариаций легенды – «Трагическая история доктора Фауста» Кристофера Марло (1593)<sup>2</sup>. К ней и обращается Набоков, сталкивая в пределах одного произведения гетевский и марловский претексты и при этом не упуская из виду другие варианты легенды о Фаусте.

Отличие решения образа Фауста в трагедии Марло от гетевского прочтения заключается не только в кардинально противоположной концовке произведения – гибель героя (Марло) и его спасение (Гете), – но и в предвосхищающем подобный финал общем мрачном характере «Трагической истории...», обусловленном как большей, по сравнению с «Фаустом» Гете, ориентацией на фактические и вымышленные обстоятельства

---

<sup>2</sup> Возникший в России в XX в. интерес к Кристоферу Марло, наиболее значительному предшественнику Шекспира, поэту и драматургу елизаветинского периода в развитии английской литературы, во многом объясняется новым переводом на русский язык «Трагической истории...», предпринятым Константином Бальмонтом в 1899 г. (журнал «Жизнь») и вышедшим отдельным изданием в 1912 г. Первые же русские переводы из трагедии о Фаусте появились только во второй половине XIX в.: в 1859 г. в «Современнике» (Д. Минаев), в 1860 г. в «Русском слове» (М. Михайлов) и в 1871 г. первый полный перевод в журнале «Дело» (Д. Минаев). Впрочем, что касается Набокова, то он, скорее всего, читал Марло в английском оригинале.

жизни Иоганна (Георга) Фауста, изложенные в народной книге Шписа (1587) и ее английском переводе, так и принадлежностью трагедии Марло жанру моралите, драматическая основа которого – история души человека в ее отношении к Богу и дьяволу. В произведении Марло отразился характерный для средневекового сознания роковой характер встречи человеческой души со злом, утраченный в «Фаусте» Гете<sup>3</sup>.

В «Трагической истории...», как и в народной книге, гибель Фауста, заключившего договор с дьяволом, предопределена, в первую очередь, его отчаянностью<sup>4</sup>. Смелость фантазии, доходящая до открытого вызова Богу-творцу, – отличительная черта Фауста начала трагедии:

BAD ANG. <...> Be thou on earth as Jove is in the sky,  
Lord and commander of these elements.  
FAU. <...> Shall I make spirits fetch me what I please, <...>  
Perform what desperate enterprise I will?<sup>5</sup>

Соперничая с Богом в креативности и творя при помощи магических заклинаний перевернутый мир, Фауст Марло преворачивает и имя Бога: *God – dog*:

FAU. <...> Faustus, begin thine incantations, <...>  
Within this circle is Jehovah's Name  
Forward and backward anagrammatiz'd <...> (134).

<sup>3</sup> Как замечает Бальмонт, «великий создатель немецкой литературы был слишком эллином, чтобы почувствовать и изобразить Дьявола»; его Мефистофель «никогда не становится таким, чтобы нам сделалось страшно» (Бальмонт К. Несколько слов о типе Фауста // Марло К. *Трагическая история доктора Фауста* / Перевод с англ. К. Д. Бальмонта. М.: К. Ф. Некрасов, 1912. С. 8–9).

<sup>4</sup> Все современники исторического Фауста – и те, кто считал его обманщиком (Агриппа Неттесгеймский), и те, кто верил в реальность его связи с нечистой силой (Мартин Лютер, Филипп Меланхтон), – осуждая Фауста, отмечали его «отчаянность». Именно так – как «отчаянного человека» – характеризует Фауста Филипп Бегарди (Исторические и легендарные свидетельства о докторе Фаусте // *Легенда о докторе Фаусте* / Изд. подготовил В. М. Жирмунский. М.-Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1958. С. 16).

<sup>5</sup> Marlowe Christopher. The Tragical History of Doctor Faustus // Marlowe Christopher. *Two Tragedies (Tamburlaine the Great, Parts I and II. The Tragical History of Doctor Faustus)*. М.: Высшая школа, 1980. С. 130. В дальнейшем ссылки на трагедию Марло приводятся в тексте статьи по данному изданию, воспроизводящему, в свою очередь, издание: Marlowe Christopher. *Doctor Faustus* / Ed. by John D. Jump. Cambridge: Harvard University Press, 1962. В основу его положен так называемый текст В (издание 1616 г., признанное наиболее близким утраченному авторскому тексту трагедии).

Кошунственная анаграмма, в результате, становится как бы визитной карточкой Фауста «Трагической истории...», являясь, по сути, визиткой самого Марло, как известно, посещавшего в Лондоне кружок сэра Уолтера Ралея, в котором объединились выдающиеся астрономы, математики, географы, поэты и люди искусства и который получил название «школа атеизма». Как сообщали доносчики Тайному совету, члены кружка Ралея «одинаково издеваются над Моисеем и над нашим Спасителем, над старым и новым заветом и, помимо всего прочего, обучают писать имя господя наоборот»<sup>6</sup>. Соединение несоединимого – Бога и дьявола (как в антонимическом каламбуре *God – dog*) – в целом отличает Фауста «Трагической истории...». Исследователи творчества Марло отмечают<sup>7</sup>: в финале трагедии Фауст просит время остановиться, но вспоминает фразу из «Любовных элегий» Овидия (I, XIII, 40) – классическое обращение влюбленных к Авроре, вкладываемое Овидием в уста самой Авроры (“*O lente lente currite noctis equi!*” – «О, тише, тише бегите, кони ночи»)<sup>8</sup>; хочет обратиться за помощью к Богу, но обращается к сатане<sup>9</sup>.

Герман, герой романа Набокова «Отчаяние», подобно Фаусту одержимый жаждой чуда и создающий мир со своей системой закономерностей, подвергает сомнению существование Бога и бессмертия<sup>10</sup>. В английском переводе «Отчаяния» – “Despair” (1965) наряду с другими примерами словесной игры, которой предается Герман, Набоков приводит де-

<sup>6</sup> Жирмунский В. М. История легенды о Фаусте // *Легенда о докторе Фаусте*. С. 436.

<sup>7</sup> См., в частности: Levin Harry. *The Overreacher: A Study of Christopher Marlowe*. London: Faber and Faber, 1967. P. 152–159; Brockbank J. P. *Damnation of Faustus // Marlowe: A Collection of Critical Essays* / Ed. by Clifford Leech. New Jersey: Prentice-Hall, 1964. P. 117–119.

<sup>8</sup> «Любовные элегии» Овидия возникают здесь не случайно. Марло перевел их на английский язык еще во время учебы в колледже; в 1599 г. перевод был сожжен.

<sup>9</sup> FAU. <...> Ah, my Christ! –

Rend not my heart for naming of my Christ;

Yet will I call on him. O, spare me, Lucifer! (181).

<sup>10</sup> Если Фауст Марло мечтает о власти Юпитера (“as Jove in the sky”), «хозяина» и «начальника» всех стихий (“lord and commander of these elements”), то Герман Набокова, следуя за определениями Марло, спорит как раз с необходимостью своего подчинения Богу, в котором проглядывают черты Юпитера, бога грозы: «Если я не хозяин своей жизни, не деспот своего бытия, то никакая логика и ничьи экстазы не разубедят меня в невозможной глупости моего положения, – положения раба Божьего, – даже не раба, а какой-то спички, которую зря зажигает и потом гасит любознательный ребенок – гроза своих игрушек» (Набоков В. В. *Отчаяние* // Набоков В. В. *Собрание сочинений рус. периода в 5-ти т.* СПб.: «Симпозиум», 1999–2000. Т. 3. С. 458. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в скобках или – в случае тома, отличного от третьего, – с указанием тома и страницы).

сакрализирующую анаграмму *God – dog*, обнажая при этом и традиционное представление о бытовании дьявола в образе собаки: “I liked, as I like still to make words look self-conscious and foolish, to bind them by the mock marriage of a pun, to turn them inside out, to come upon them unawares. <...> How God and Devil combine to form a live dog?”<sup>11</sup> Неслучайность в “*Despair*” этого каламбура подтверждается тем, что Набоков обыгрывает его и в других произведениях. Так, с одной стороны, имя музейного хранителя из рассказа «Посещение музея» – мосье Годар – представляет собой соединение двух слов со значением божества: *God* (Бог)<sup>12</sup> и *Гадес* (греч. *Haides* – ‘Аид, бог подземного царства’)<sup>13</sup>, а с другой, – внешность Годара имеет чрезвычайное сходство с собачьей: «Он оказался худеньким пожилым человеком в высоком воротничке, <...> лицом очень похожим на белую борзую, – мало того, он совсем по-собачьи облизнулся, наклеивая марку на конверт <...>» (V, 400). Биассоциативность Годара (божество–собака) есть не что иное как восходящая к трагедии Марло и решенная на уровне образа кощунственная анаграмма. В раннем рассказе Набокова «Удар крыла», главный герой которого Керн в рассуждениях о смерти и вере отрекается от Бога («Библейский Бог. Газообразное позвоночное... Не верю» (I, 47)), появляется собакообразный ангел<sup>14</sup>, фактически являющийся реализацией той же анаграммы: *God* (ангел) – *dog*<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> Nabokov V. *Despair*. New York: Vintage International, 1989. P. 46. С. Давыдов ошибочно возводит анаграмму *God – dog* исключительно к роману Дж. Джойса «Улисс» (Davydov S. *Despair* // *The Garland Companion to Vladimir Nabokov* / Ed. by Vladimir E. Alexandrov. New York; London: Routledge, 1995. P. 98), не отмечая двойной мотивации каламбура у Набокова – трагедией Марло и романом Джойса, а также не замечая интертекстуальной связи последнего с «Трагической историей...». Однако если *dog* у Джойса – “the voice of all the damned” (Joyce James. *Ulysses*. New York: Vintage, 1961. P. 599), то и кощунствующий Фауст “must be *damn'd* perpetually” (181).

<sup>12</sup> На этот смысл имени Годара указывает параллелизм музея и тварного мира: «а далее открывались еще и еще залы <...> а когда мы взбежали по лестнице, то сверху, из галереи, увидели внизу толпу седых людей и зонтиков, осматривающих громадную модель мироздания» (V, 404).

<sup>13</sup> Наблюдение принадлежит В. П. Старку: Старк В. П. Пушкинский фон рассказа Набокова «Посещение музея» // *Набоковский вестник*. Петербургские чтения. Вып. 1. СПб.: Дорн, 1998. С. 69.

<sup>14</sup> Покрытый, как собака, бурой шерстью, ангел лает «странным, отрывистым лаем», и еще до встречи с ним в сознании Керна рождается образ «громадного дога» (I, 43, 45, 49).

<sup>15</sup> В обоих набокловских рассказах аллюзии на Фауста Марло поддерживают мрачную атмосферу и предопределяют трагический финал. В «Посещении музея» ведомый Годаром герой попадает не в Россию прошлого, а в «страшный мир» советской России. В «Ударе крыла» расправа Керна с ангелом становится причиной гибели «летучей Изabella» и делает неотвратимым самоубийство героя, первоначально лишь обозначенное как возможность с большой степенью вероятности.

Несмотря на принадлежность (большей частью условную) «Трагической истории...» жанру моралите, высказываемые в ней взгляды отличны от ортодоксального англиканизма<sup>16</sup>. Отвечая на вопросы Фауста об устройстве вселенной и местонахождении ада, Мефистофель следует за философом-номиналистом Пьером Абеляром в том, что ад не физическое понятие, а духовное состояние человека, а следовательно, границы ада и не могут быть очерчены в пространстве (идея, которую и протестанты, и католики считали еретической):

FAU. How comes it than thou art out of hell?  
MEPH. Why, this is hell, nor am I out of it (135);

FAU. <...> Tell me, where is the place that men call Hell?  
MEPH. Under the heavens.  
FAU. Ay, so are all things else; but whereabouts?  
MEPH. <...> Hell hath no limits, nor is circumscrib'd  
In one self place, but where we are is hell,  
And where hell is, there must we ever be;  
And, to be short, when all the world dissolves  
And every creature shall be purify'd,  
All places shall be hell that is not heaven (141).

Герман, наделяющий рай характеристиками ада (место вечной пытки лжеподобием)<sup>17</sup> и связывающий его с вечным сомнением души, тем самым, как и Фауст, отказывает аду в пространственной локализации<sup>18</sup>. Нежелание Германа, с легкостью сочиняющего любые истории, верить в

---

<sup>16</sup> Заметим, что сам Марло воспринимался современниками как «независимая индивидуальность, посягающая на самого Бога» (Белецкий А. И. Народная драма о Фаусте // *Записки неофилологического общества при императорском Санкт-Петербургском Университете*. СПб., 1912. С. 4), а незадолго до гибели против него было возбуждено дело по обвинению в атеизме. ореол тайны и ужаса окружает и сценическую историю трагедии Марло (см.: Жирмунский В. М. История легенды о Фаусте // *Легенда о докторе Фаусте*. С. 447–448).

<sup>17</sup> О концепции рая-ада в «Отчаянии» см.: Смирнов И. П. Философия в «Отчаянии» // *Звезда*. 1999. № 4. С. 177–178; Смирнов И. П. Философия в «Отчаянии» // *Нуртeхст Отчаяние / Сверхтекст Despair (Die Welt der Slaven. Sammelbande. Bd. 9)*. Munich, 2000. С. 57–60.

<sup>18</sup> Ср. также со словами Сатаны в «Потерянном рае» Дж. Мильтона – произведении, интертекстуально связанном с «Трагической историей...» и, безусловно, знакомом Набокову (на переключку Марло–Мильтон обратил внимание Г. Левин: Levin Harry. *The Overreacher: A Study of Christopher Marlowe*. P. 159):

The mind is its own place, and in it self  
Can make a Heav'n of Hell, a Hell of Heav'n (Book 1);

Бога объясняется тем, что «сказка о нем – <...> чужая, всеобщая сказка, – она пропитана неблагоприятными испарениями миллионов других людских душ, повергевшихся в мире и лопнувших» (458), а сама идея Бога «слишком отдает человечинной» (458). Нечто подобное заявляет и Фауст Марло, рассуждая о невозможности веры в существование ада:

FAU. I think hell's a fable. <...>  
 Think'st thou that Faustus is so fond to imagine  
 That after this life there is any pain?  
 No, these are trifles and mere old wives' tales (141).

Вопреки неверию и Фауста, и Германа в вечный ад перед каждым из них еще задолго до рокового конца в том или ином виде возникает образ преисподней (*hell*), эксплицитно – у Марло, имплицитно – у Набокова<sup>19</sup>. В обоих произведениях развивается идея времени как враждебной роковой силы, приближающей страшный конец. Именно осознание необратимости времени приводит в «Трагической истории...» к тому, что отчаянность Фауста сменяется отчаянием:

FAU. What art thou, Faustus, but a man condemn'd to die?  
 Thy fatal time draws to a final end;  
 Despair doth drive distrust into my thoughts (168);

The Clock strikes eleven.

FAU. <...> Stand still, you ever-moving spheres of heaven,  
 That time may cease, and midnight never come;  
 Faire nature's eye, rise, rise again and make  
 Perpetual day; or let this hour be but  
 A year, a month, a week, a natural day <...>.  
 The watch strikes.  
 Ah, half the hour is pass'd: 'twill all be pass'd anon. <...>

---

Me miserable! which way shall I flie  
 Infinite wrauth, and infinite despaire?

Which way I flie is Hell; my self am Hell <...> (Book 4).

<sup>19</sup> Смирнов отмечает, что преисподняя маячит перед Германом в каламбурной расшифровке слова *шоколад* (Смирнов И. П. Философия в «Отчаянии» // Нурпертекст *Отчаяние* / Сверхтекст *Despair*. С. 58). С. Давыдов приводит в качестве примера пассаж из «Despair», в котором ружка Германа сама пишет слово *hell* (Davydov S. *Despair // The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. P. 97–98).

(Milton John. *Paradise Lost // The Complete English Poems of John Milton* / Ed. and with Introductory Notes by John D. Jump. New York: Washington Square, 1964).

The clock striketh twelve.  
O, it strikes, it strikes! <...> (181–182)<sup>20</sup>.

Действие романа «Отчаяние», начиная с рождения у Германа замысла убить Феликса и кончая ожиданием ареста, также разворачивается на фоне зловещего течения времени. То и дело в ткань повествования вплетаются сигналы его быстрого бега: «Вдруг бешено затрещал телефон, – но оказалось: ошибка, спутали номер. И потом опять тишина, и только легкое постукивание дождя, ускорявшего наступление ночи» (431); «Назад, рычаг времени!» (446); «<...> помню эту черную тушу ночи, дуру-ночь, затаившую дыхание, ожидавшую боя часов, сакраментального срока» (463); «Стрелка часов делала стойку, нацеливаясь на минуту, вдруг прыгала на нее, и вот уже нацеливалась на следующую» (478); «Ведь и тогда, то есть в час, на котором остановилась стрелка моего рассказа, я как бы тоже остановился, медлил, как медлю сейчас, – и тогда тоже я занят был путанными рассуждениями, не относящимися к делу, срок которого все близился. <...> но куда сбить мутно-белое время, отделявшее меня от встречи?» (494); «Стремительно надвигалась ночь» (503). Впрочем, в отличие от Фауста, Герман не пытается остановить «безжалостное время»: «Все темно, все страшно, и нет особых причин медлить мне в этом темном, зря выдуманном мире» (526).

Через текст «Трагической истории...» Марло рефреном проходят слова “too late” – «слишком поздно»:

FAU. <...> 'Tis thou hast damn'd distressed Faustus' soul.  
Is't not too late? <...>  
BAD ANG. Too late.  
GOOD ANG. Never too late, if Faustus will repent (144);

OLD MAN. <...> If sin by custom grow not into nature:  
Then, Faustus, will repentance come too late <...> (175);

FAU. <...> the devil threatened to tear me in pieces if I named God, to fetch me body and soul if I once gave ear to divinity; and now 'tis too late.  
MEPH. <...> What, weep'st thou? 'tis too late, despair, farewell! (179–180).

С легкой руки Марло слова «слишком поздно» будут неоднократно повторяться в произведениях других авторов, в случае соответствующего

<sup>20</sup> О времени в «Трагической истории...» Марло см.: Парфенов А. Т. Кристофер Марло и легенды Востока и Запада // Marlowe Christopher. *Two Tragedies (Tamburlaine the Great, Parts I and II. The Tragical History of Doctor Faustus)*. С. 229–239.

контекста (рокового решения, грядущей расплаты, невозможности спасения) ассоциируясь, как правило, с образом Фауста. Одно из наиболее известных повторений – в «Манфреде» Байрона, где признание опоздания звучит, как и в «Трагической истории...», с гордостью и отчаянием:

Man. When Rome's sixth Emperor was near his last,  
 The victim of a self-inflicted wound,  
 To shun the torments of a public death  
 From senates once his slaves, a certain soldier,  
 With show of loyal pity, would have staunch'd  
 The gushing throat with his officious robe;  
 The dying Roman thrust him back and said –  
 Some empire still in his expiring glance –  
 'It is too late – is this fidelity?'  
 Abbot. And what of this?  
 Man. I answer with the Roman –  
 'It is too late!'<sup>21</sup>

У Набокова данная фраза возникает в «Защите Лужина», где, как отмечает В. Полищук, замаскированная в тарабарщине Турати «тар, тар, третар» (II, 387) – «третар» – «tres tard» – «очень поздно» (*фр.*), – она определяют фабулу книги: тотальное опоздание Лужина, невозможность для него освободиться от роковой власти шахмат<sup>22</sup>. Роман «Отчаяние»

<sup>21</sup> Byron G. G. Manfred // *Poetical Works of Lord Byron* / Ed. by Ernest H. Coleridge. Vol. IV. London: John Murray, Albemarle Street, 1901. P. 124.

<sup>22</sup> Полищук В. Жизнь приема у Набокова // В. В. Набоков: *pro et contra*. СПб.: Русский Христианский Гуманитарный Институт, 1997. С. 815–816. Добавим к наблюдению В. Полищук, что начало этой внешне бессмысленной фразы («тар, тар») можно прочитать одновременно и как французское слово «tard» – «поздно» (тогда вся фраза переводится как «поздно, поздно, очень поздно»), и как «тартар» – *греч. Tartaros* – «ад, преисподняя» (тогда фраза приобретает еще более роковой характер: «ад, слишком поздно»). Примечательно, что Лужина в пагубный для него мир шахмат затягивает мифистоподобный герой – Валентинов (горничная Лужиных путает его фамилию и называет его «Фати» – от *fatum* – «судьба», ср. также с «amor fati» Ницше – «любовь к судьбе»), союз Лужина с которым напоминает союз Фауста с дьяволом. Из других параллелей между «Защитой Лужина» Набокова и «Трагической историей...» Марло отметим часы, пробившие двенадцать, в тот момент, когда отец Лужина осознал силу страсти сына к шахматам. Александров, впрочем, считает, что бьющие полночь часы в романе – «клишированный образ» (Александров В. *Набоков и тотусторонность: метафизика, этика, эстетика*. СПб.: Алетейя, 1999. С. 92), но обращает внимание на муху, летавшую вокруг мавританской лампы в спальне Лужиных, усматривая в ней намек на Сатану, одно из имен которого Вельзевул – повелитель мух (Там же. С. 92–93). Остается только добавить, что имя «Вельзевул» (*Beelzebub*) звучит в устах Фауста Марло, который божественной троице предпочитает адскую – Люцифера, Вельзевула, Демогоргона (134), и, отчаявшись в Боге, верит в Вельзевула (138).



открывается образом догоняющего последний автобус пожилого человека – так Герман изображает себя, свое произведение и тот момент, пропустив который, догнать автобус будет слишком поздно («Он воет, он ускоряет ход, он сейчас уйдет за угол, непоправимо, – могучий автобус моего рассказа», 397). Если учесть, что в романе проводится аналогия между писанием и преступлением<sup>23</sup>, то крах предприятия Германа свидетельствует о его опоздании.

По мнению Смирнова, «Отчаяние» – «художественное опровержение на опровержения теодицеи», где крах центрального героя мотивирован его неверием в Бога<sup>24</sup>. Герман «усомнился во всем, усомнился в главном», и потому именно «Отчаяние» стало лучшим заглавием его произведения (522). Отчаяние Германа восходит, согласно Смирнову, к концепции отчаяния у Кьеркегора, как она изложена в «Болезни к смерти»<sup>25</sup>. Набоков, вероятно, был также знаком со статьей Кьеркегора «Эстетические и этические начала в развитии личности», опубликованной в «Северном вестнике» еще в 1880-е гг. и в измененном виде вошедшей в книгу «Наслаждение и долг» (СПб., 1894). По Кьеркегору, истинное отчаяние (этическое), ведущее к духовному перерождению личности, противостоит картезиански-гегельянскому сомнению и отлично от отчаяния как философа, так и эстетика<sup>26</sup>. Отягощенное же сомнением отчаяние Германа философично («сомнение – отчаяние мысли; отчаяние – сомнение личности», – утверждает Кьеркегор), и потому, если следовать Кьеркегору, не может вести к религиозной стадии, то есть исключает для Германа возможность спасения.

Основная причина гибели и Фауста народной книги, и Фауста «Трагической истории...» (наряду с отчаянностью) – отчаяние<sup>27</sup>:

<sup>23</sup> См.: Лахман Р. Семиотика мистификации: «Отчаяние» Набокова // *Нупertext Отчаяние / Сверхтекст Despair*. С. 43, 46.

<sup>24</sup> Смирнов И. П. Философия в «Отчаянии» // *Нупertext Отчаяние / Сверхтекст Despair*. С. 59.

<sup>25</sup> Там же. С. 60–63.

<sup>26</sup> Кьеркегор С. Гармоническое развитие в человеческой личности эстетических и этических начал // Кьеркегор С. *Наслаждение и долг*. Киев: AirLand, 1994. С. 225–419.

<sup>27</sup> В народной книге, которой следует Марло в решении темы отчаяния, раскаяние Фауста перед смертью сравнивается с «раскаиванием и покаянием Каина и Иуды, ибо хотя и раскаивался он в сердце своем, но отчаялся в милосердии божием, и казалось ему невозможным вернуть себе милость божию. Уподобился он Каину, который точно так же отчаялся, полагая, что грехи его больше, чем можно ему простить; так же было и с Иудею» (*Легенда о докторе Фаусте*. С. 68). В этом смысле отчаяние приравниваемо к семи смертным грехам. В XX в. мысль об отчаянии как о восьмом смертном грехе (вложенная в уста Искушителя, утверждающего при этом свое авторство) прозвучит в пьесе Августа Стриндберга «Путь в Дамаск» (1898–1901), послужившей, возможно, одним из отдаленных претекстов «Отчаяния».

FAU. Where art thou, Faustus? wretch, what hast thou done?  
 Damn'd art thou, Faustus, damn'd; despair and die! <...>  
 Accursed Faustus, where is mercy now?  
 I do repent, and yet I do despair <...> (176);

МЕРН. Ay, Faustus, now thou hast no hope of heaven;  
 Therefore despair, think only upon hell,  
 For that must be thy mansion, there to dwell (180).

Паузы и в последнем монологе Фауста Марло, и в последних признаниях Германа передают разорванность сознания впавшего в отчаяние героя. Так, у Марло:

FAU. <...> My God, my God! Look not so fierce on me!  
 Adders and serpents, let me breathe awhile!  
 Ugly hell, gape not! Come not, Lucifer;  
 I'll burn my books! – Ah, Mephistophilis!» (182–183).

У Набокова: «Лают собаки. Холодно. Какая смертельная, невылазная мука. Указал палкой. Палка, – какие слова можно выжать из палки? Пал, лак, кал, лапка. Ужасно холодно. Лают, – одна начнет, и тогда подхватывают все. Идет дождь. Электричество хилое, желтое. Чего я, собственно говоря, натворил?» (527).

Перед гибелью Фауст мечтает о превращении в бессмысленное животное (“some brutish beast”), которое, в отличие от человека, счастливо, так как ему не грозит ад:

FAU. <...> Ay, Pythagoras' metempsychosis, were that true,  
 This soul should fly from me and I be chang'd  
 Unto some brutish beast: all beasts are happy <...> (182).

Герман в финале романа мечтает проснуться «на травке под Прагой» (527), что может быть интерпретировано и как возвращение к началу романа – к моменту пробуждения Феликса, и, в то же время, если учесть такую постоянно подчеркиваемую черту Германа как косматость, – служит намеком на природное животное существование. Кроме того, Герман говорит о себе как о загнанном звере: «Хорошо по крайней мере, что затравили так скоро» (527)<sup>28</sup>. Подсвечивая образ писателя-убийцы мрачным светом

<sup>28</sup> Англиязычная версия романа сохранила этот смысл: “A good thing, at least, that they brought me to bay so speedily” (Nabokov V. *Despair*. P. 211).

ренессансной трагедии, елизаветинский Фауст подчеркивает глубину его заблуждения и отчаяния<sup>29</sup>.

Подводя итоги сопоставлению Фауста «Трагической истории...» и Германа «Отчаяния», заметим, что все основные элементы истории о Фаусте – от отчуждения от людей и природы и до осуждения в финале – в той или иной мере присутствуют в «Отчаянии»: недовольство Германа жизнью («все мне как-то опостытело», 421), жажда чуда («тайное вдохновение меня не обмануло, я нашел то, чего бессознательно искал. <...> Я смотрел на чудо», 401), желание «переменить жизнь» (426), неверие в Бога, убийство Феликса, гордость творца мира («речь идет о гармонии математических величин, о движении планет, о планомерности природных законов», 470), обвинение в убийстве<sup>30</sup>. Оба произведения, так или иначе, рассматривают проблему границ свободы человеческой личности. С точки зрения Фауста, только воображение – граница возможного:

FAU. <...> But his dominion that exceeds in this  
Stretched as far as doth the mind of man:  
A sound magician is a demi-god;  
Here tire, my brains, to get a deity! (130)

<sup>29</sup> В «Speak, Memory», вспоминая о студенческих годах, Набоков отметит тот отпечаток, который оставил в его творчестве Кембридж: «I know that I thought of Milton, and Marvell, and Marlowe, with more than a tourist's thrill as I passed beside the reverend walls. <...> I had no interest whatever in the history of the place, and was quite sure that Cambridge was in no way affecting my soul, although actually it was Cambridge that supplied not only the casual frame, but also the very colors and inner rhythms for my very special Russian thoughts» (Nabokov V. *Speak, Memory*. New York: Vintage International, 1989. P. 269).

<sup>30</sup> На присутствие в «Отчаянии» темы Фауста в обработке Марло указывают также отдельные детали. Как и Фауст, Герман много читает: с конца четырнадцатого года до середины девятнадцатого он прочел тысячу восемнадцать книг (397–398). В Тарнице перед встречей с Феликсом Герман видит надпись на булочной «Карл Шпис» (437) – фамилия издателя народной книги о докторе Фаусте. Некоторые из примет, сближающих Германа с Агасфером (об этой параллели см.: Сконечная О. Черно-белый калейдоскоп. Андрей Белый в отражениях В. В. Набокова // В. В. Набоков: *pro et contra*. С. 677), отсылают к образу самого Кристофера Марло: если Агасфер и Марло родились в семье сапожника, то Герман после убийства Феликса вживается в его образ сына сапожника; всех троих отличает «вечная молодость» (Марло был убит в возрасте 29 лет, Герману, подчеркивающему свою молодость, – 35) и атеизм. Добавим, что переключка «Отчаяния» с очерком Монтеня «О хромых» (см.: Смирнов И. П. Философия в «Отчаянии» // Нурпертекст *Отчаяние* / Сверхтекст *Despair*. С. 54–56) напоминает о хромоте Марло, а также о том, что из-за увечья ноги, сделавшего Марло хромым, провалилась его актерская карьера (ср. с актерскими фантазиями Германа). Если же видеть в отношениях Германа и Феликса намек на гомосексуализм, как это делают некоторые исследователи, то это будет еще одной ниточкой, связывающей Германа-Феликса и Марло.

В «Отчаянии» преодоление границы в поисках абсолютной свободы решается как в плане деонтической модальности (свобода как вседозволенность)<sup>31</sup>, так и в плане алетической модальности (свобода как неограниченная возможность)<sup>32</sup>. В обоих произведениях решение героем этой проблемы ошибочно.

## 2. Готический злодей

Мрачный фон рокового заблуждения, преступления и отчаянного ужаса, создаваемый в «Отчаянии» «Трагической историей доктора Фауста» Кристофера Марло, поддерживают аллюзии-спутники, отсылающие к фаустианскому герою готического романа, в первую очередь, Уильяма Бекфорда «Ватек. Арабская повесть» (William Beckford "Vathek, conte arabe", 1786) и Чарльза Роберта Метьюрина «Мельмот Скиталец» (Charles Robert Maturin "Melmoth the Wanderer", 1820). О знакомстве Набокова с готической литературой свидетельствует комментарий к «Евгению Онегину», где Набоков, объясняя отдельные места пушкинского романа, не только упоминает, но и цитирует «Мельмота Скитальца» Чарльза Роберта Метьюрина, «Монаха» Мэтью Грегори Льюиса (Matthew Gregory Lewis "The Monk", 1796), «Роман в лесу» Анны Радклифф (Ann Radcliffe "The Romance of the Forest", 1791). Вряд ли мог ускользнуть от внимания Набокова и «Ватек» Уильяма Бекфорда, строки из которого взяты эпиграфом к поэме Байрона «Паломничество Чайльда Гарольда». В 1-й песне поэмы Байрон обращается к Ватеку, непосредственно отождествляя его с Бекфордом. Добавим, что известности «Ватека» в России рубежа XIX–XX вв. во многом способствовало предпринятое Стефаном Малларме переиздание в 1876 г. французской версии «Ватека» с сопроводительной биографической статьей, а также перевод «Ватека» на русский язык, выполненный в 1916 г. Борисом Зайцевым<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> Так, Герман рассуждает: «можно добраться до Лейбница или Шекспира и убить их, и никто тебя не тронет, <...> неизвестно, когда перейдена грань, после которой софисту приходится худо» (526–527).

<sup>32</sup> По мнению Р. Лахман, мистификация (а «Отчаяние», как считает Лахман, – это «рассказ о мистификации и мистификация рассказа»), «выступает как поэтическое освобождение скованного воображения, то есть как креативная вольность» (Лахман Р. Семиотика мистификации: «Отчаяние» Набокова // *Hypertext Отчаяние / Сверхтекст Despair*. С. 44, 49).

<sup>33</sup> Готические мотивы присущи многим произведениям Набокова. Так, в «Приглашении на казнь», как считает С. М. Козлова, пародируются многочисленные штампы романтической литературы, в т. ч. и средневековая готика (Козлова С. М. Утопия истины и гносеология отрезанной головы в «Приглашении на казнь» // *Звезда*. 1999.

Образ героя-злодея выступает почти обязательной принадлежностью готического романа наряду с такими характеристиками этого жанра, как фантастические и таинственные сюжеты, географическая экзотика, тяготение к мелодраматическим эффектам, трагическая тема кровосмесительной любви и противоестественной ненависти, двойники и зеркала разного рода<sup>34</sup>. Готическая литература в обеих ее разновидностях – *terror-Gothic* (основная черта произведений этого типа – игра на читательском ожидании) и *horror-Gothic* (в центре – злодейства главного героя, призванные стимулировать читательский интерес) – проявляет интерес к психологическому раскрытию образа, именно в этом плане решая проблему зла. Тема большинства готических романов – садизм, моральный и физический, религиозный и социальный<sup>35</sup>.

Если в романтической литературе – считает Р. Д. Юм – центральной является фигура Прометея, героя, стремящегося к расширению области знаний, познанию мира, то «мрачным» романтикам (*Dark Romantics*), не верящим в гносис, более близок образ Фауста в марловской версии легенды<sup>36</sup>. В произведениях негативного («мрачного») романтизма, к которому относятся готические романы, постоянно повторяются основные элементы истории о докторе Фаусте, начиная от его недовольства окружающей действительностью и греховных деяний и кончая осознанием тупика, отчаянием и гибелью.

№ 4. С. 184). О знакомстве Набокова с произведениями Томаса Де Квинси, еще одного «готического» автора, см.: Davydov S. Despair // *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. P. 91. В одном из ранних рассказов Набокова «Дракон» (1924) присутствует ряд аллюзий на роман Хораса Уолпола «Замок Отранто» (Hograce Walpole "The Castle of Otranto", 1764). Роман «Замок Отранто» начинается со странного происшествия: гигантский шлем падает с неба и убивает сына главного героя Манфреда, обманным путем присвоившего себе права владельца замка Отранто. В рассказе Набокова владелец табачной фирмы «Большой шлем» посылает навстречу дракону с рекламой конкурента артиста, переодетого рыцарем, который хотя и не побеждает дракона, но, тем не менее, становится причиной его гибели. Имя одной из героинь романа – Матильды – мелькнет затем в «Соглядатае»: «С этой дамой, с этой Матильдой, я познакомился в мою первую берлинскую осень» (III, 42). Впрочем, «та» Матильда, в отличие от «этой Матильды» Набокова, – это, конечно, и Матильда из романа Льюиса «Монах», также известного Набокову.

<sup>34</sup> Varma Devendra P. *The Gothic Flame*. New York, 1966; Елистратова А. А. Готический роман // *История английской литературы* / Акад. наук Союза ССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; [под ред. И. И. Анисимова, А. А. Елистратовой, А. Ф. Ивашенко]. Т. 1. М.-Л., 1945. С. 588–613.

<sup>35</sup> Hume Robert D. Gothic versus Romantic: a Revelation of the Gothic novel // *Publications of the Modern Languages Association*, 84 (1969). P. 282–290.

<sup>36</sup> Hume Robert D. Exuberant Gloom, Existential Agony, and Heroic Despair: Three Varieties of Negative Romanticism // *The Gothic Imagination: Studies in Dark Romanticism* / Ed. by G. R. Thompson. Pullman: Washington State University Press, 1974. P. 112.

«Арабская повесть» Бекфорда, повествующая о приключениях халифа Ватека, который в погоне за знаниями и властью попадает под влияние падшего ангела Эблиса (аналога Люцифера), – одна из наиболее ранних готических вариаций истории Фауста, которые принимал в расчет Набоков. Бунт против господствующей религии и морали, поиски «запретных знаний и неизведанных наслаждений <...> роднят героя Бекфорда с немецким чернокнижником Фаустом, как и он, согласно легенде, продавшим душу дьяволу за призрак недоступного человеку безграничного знания и счастья»<sup>37</sup>. Особой значимостью в повести Бекфорда (как в трагедии Марло и романе Набокова) обладает связанный и с Эблисом, и с халифом Ватекот мотив отчаяния. «Отчаяние и надменность» читаются в «огромных глазах» владыки подземного царства Эблиса, а «волнистые волосы» выдают в нем «падшего Ангела Света»<sup>38</sup>; само же подземное царство предстает как «место безнадежности и мщениия»<sup>39</sup>. Момент гибели Ватека и его возлюбленной Нурониар ознаменован тем, что «их сердца воспламенились, и они потеряли самое дорогое из даров неба – надежду!»<sup>40</sup>.

О «Ватеке» в «Отчаянии» напоминают, помимо отличающегося полигенетичностью мотива отчаяния, некоторые другие детали. В роковую минуту кары за преступления сердце Ватека превращается в пылающий уголь (жгучая боль в сердце – вечная мука всех поклонников Эблиса) – нечто подобное испытывает и Герман: «у меня сердце чешется – ужасное ощущение» (398). Перед тем, как предстать перед судом, жертвы Эблиса стремятся поделиться с окружающими историей своих преступлений. «Сжигаемый неотвязным зудом» (517), Герман начинает писать книгу-исповедь «Отчаяние». На уровне стиля произведение Бекфорда с романом Набокова сближает особая изощренность формы. В повести Бекфорда волшебное и романтическое сочетаются «с иронической игрой и комическим гротеском, кровавые и безобразные жестокости – с

---

<sup>37</sup> Жирмунский В. М., Сигал Н. А. У истоков европейского романтизма // *Фантастические повести. Уолпол Г. Замок Отранто. Казот Ж. Влюбленный дьявол. Бекфорд У. Ватек*. Л.: Наука, 1967. С. 282.

<sup>38</sup> Бекфорд. *Ватек. Арабская сказка*. Перевод Бор. Зайцева. II-е изд. М.: К. Ф. Некрасов, 1916. С. 169. "Le desespoir & l'orgueil etoient peints dans ses grands yeux, & fa chevelure ondoyante tenoit encore un peu de celle d'un ange de lumiere" (Beckford W. *Vathek, conte arabe*. Paris, 1787. P. 152).

<sup>39</sup> Бекфорд. *Ватек. Арабская сказка*. С. 173. "<...> c'est ici le sejour du desespoir & de la vengeance" (Beckford W. *Vathek*. P. 157).

<sup>40</sup> Бекфорд. *Ватек. Арабская сказка*. С. 180. "Leurs c'urs venoient de s'embraser; & ce fut alors qu'ils perdirent le plus precieux des dons du ciel, l'esperance!" (Beckford W. *Vathek*. P. 164).

сентиментально-идиллическими сценами»<sup>41</sup>. Ориентированный на легенду о Фаусте в ее марловском варианте, «Ватек» в то же время (особенно в том, что касается преувеличенных до комического эффекта амбиций героя) необычайно сходен с бурлеском<sup>42</sup>. Очевидно, что в «Отчаянии» Набоков пользуется близкими приемами: творимый Германом мир пародиен, а чудовищность совершенного им убийства контрастирует с той идиллической картинкой семейного счастья, которую он пытается нарисовать<sup>43</sup>.

С Фаустом Марло и с Германом Набокова перекликается также образ Мельмота Скитальца из одноименного романа Метьюрина. Мельмот, как и Фауст, осужден не за одни свои деяния, но и за непомерную гор-

<sup>41</sup> Жирмунский В. М., Сигал Н. А. У истоков европейского романтизма // *Фантастические повести*. С. 283.

<sup>42</sup> Об этой черте поэтики повести Бекфорда см.: Hume Robert D. Exuberant Gloom, Existential Agony, and Heroic Despair // *The Gothic Imagination: Studies in Dark Romanticism*. P. 109–127.

<sup>43</sup> Попутно заметим, что приведенные во вступительной статье Муратова к русскому изданию «Ватека» выдержки из письма семнадцатилетнего Бекфорда во многом напоминают декларации «искусства для искусства» и известное определение Набоковым своего политического кредо в интервью журналу “Playboy” (1964). Так, Набоков заявляет в интервью: «Свобода слова, свобода мысли, свобода искусства. Общественный или экономический строй идеального государства мало меня заботит. Мои желания скромны. Портреты главы государства не должны превосходить размером почтовую марку. Никаких пыток и казней»; «Идеальной для меня обстановкой была бы полностью звуконепроницаемая квартира в Нью-Йорке, на последнем этаже, – никакого топота сверху и никакой легкой музыки с какой бы то ни было стороны – плюс бунгало на юго-западе»; «Произведение искусства равным счетом никакого значения для общества не имеет. Оно значимо только для отдельного человека, и только отдельный человек значим для меня. Мне наплевать на группы, сообщества, массы и тому подобное. <...> нет никакого сомнения в том, что литературное произведение защищено от плесени и ржавчины не его значением для общества, а силой искусства в нем, и только искусства» (Набоков В. В. Интервью в журнале “Playboy”, 1964 г. // Набоков В. В. *Собрание сочинений амер. периода в 5-ти т.* Т. 3. СПб.: «Симпозиум», 1997. С. 577, 570, 576). Сравним с высказыванием Бекфорда: «Я уединюсь от света и буду наслаждаться собственными вымыслами, фантазиями и странностями, как бы это ни раздражало моих окружающих. Назло им я буду счастлив и буду заниматься тем, что они считают пустяками. Вместо того, чтобы изучать нынешнее политическое состояние Америки и строить мудрые планы управления ей, я буду читать и мечтать о благородной империи инков, о торжественном их почитании солнца, о таинственном очаровании Квито и величии Аид. Я никогда не думал ни о каких государственных делах ни Англии, ни Америки. И если бы я стал думать, что вызвало бы это во мне, кроме отвращения и негодования?» (Цит. по: Муратов П. Бекфорд, автор Ватека // Бекфорд. *Ватек. Арабская сказка*. С. 10). Добавим, что в рассказе Набокова «Письмо в Россию» (1925) развивается близкая мысль о счастье как брошенном окружающей действительности вызове.

дость, лишившую его возможности раскаяния и спасения<sup>44</sup>. Набоков в «Комментарии к “Евгению Онегину”» Пушкина обозначает черты сходства между Мельмотом и Фаустом:

Melmoth's nature is marked by pride, intellectual glorying, "a boundless aspiration after forbidden knowledge", and a sarcastic levity that make of him "a Harlequin of the infernal regions"<sup>45</sup>.

Посягательство на креативную функцию Бога – крайняя степень гордости и самонадеянности – характеризует и набоковского Германа.

На «Мельмота Скитальца» как на один из претекстов «Отчаяния» указывает созданный Ардалионом «страшный портрет» (435) Германа, на котором последний предстает изображенным по типу героя-злодея готического романа. В итоговом варианте портрета глаза Германа получают пугающий красный оттенок, а все лицо – зловещее выражение: «Чего стоила, например, эта ярко-красная точка в носовом углу глаза, или проблеск зубов из-под ощеренной кривой губы» (430). В романе Метьюрина описание внушающего ужас портрета Мельмота Скитальца – один из ключевых моментов повествования:

It represented a man of middle age. There was nothing remarkable in the costume, or in the countenance, but the eyes, John felt, were such as one feels they wish they had never seen, and feels they can never forget. Had he been acquainted with the poetry of Southey, he might have often exclaimed in his after-life, "Only the eyes had life, – They gleamed with demon light". <...> John was neither timid by nature, or nervous by constitution, or superstitious from habit, yet he continued to gaze in stupid horror on this singular picture, till, aroused by his uncle's cough, he hurried into his room<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> О связи «Мельмота Скитальца» с легендой о Фаусте см.: Hume R. D. Gothic versus Romantic: a Revelation of the Gothic novel // *PMLA*. P. 282–290; Алексеев М. П. Ч. Р. Метьюрин и его «Мельмот Скиталец» // Метьюрин Ч. Р. *Мельмот Скиталец*. М.: Наука, 1983. С. 570–576 (там же литература вопроса). Литературная критика сразу после выхода романа окрестила Мельмота современным Фаустом (см., в частности: *Edinburg Review*. No. 35. July 1821. P. 353.).

<sup>45</sup> Nabokov V. Commentary // *Eugene Onegin. A Novel in Verse by Alexander Pushkin*. Translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov. In four volumes. V. 2. New York: Bollinger Series, 1964. P. 353.

<sup>46</sup> Maturin Charles Robert. *Melmoth the Wanderer*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1961. P. 13. Возведение портрета Германа к роману Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея» (1891) – ставшее в набоковедении уже традиционным – не только не противоречит аллюзии на Мельмота Скитальца, но, напротив, поддерживает ее: как известно, Уайльд, считавший себя одним из потомков Метьюрина, находясь в ссылке,



Как и Мельмот, Герман появляется в критический момент жизни своей жертвы (у Феликса нет работы)<sup>47</sup> и выступает в роли искусителя: предлагает намеченной жертве поменяться с ним местами. Но если в романе Метьюрина все, кому Мельмот предлагал сделку, отказались от обмена со Скитальцем, то в романе Набокова Феликс, напротив, согласился<sup>48</sup>.

Произведения Набокова и Метьюрина соединяет между собой и ряд элементов, составляющих фаустовский сюжет, в т. ч. идея безжалостного, враждебного человеку времени<sup>49</sup>. Особую известность в связи с идеей враждебного времени получил образ часов в финале романа, которые отсчитывают не часы и минуты, а столетия:

писал под псевдонимом «Себастьян Мельмот» (под этим именем появлялись не только новые произведения Уайльда, но и переиздавались старые). Добавим, что портрет – частый атрибут готического романа. В «Замке Отранто» Уолпола дед Манфреда, злодей и убийца, отравивший рыцаря Альфонсо Доброго и присвоивший себе по подложному завещанию его княжество и замок, сходит с портрета, пытаясь предупредить своего внука о неотвратимости расплаты за преступления. Вальгер Скотт, обращаясь в статье о «Замке Отранто» к данному эпизоду, отмечает универсальность вызываемого портретом чувства страха: «Многим в детстве случалось испытывать смутный страх перед старинным портретом, чей взгляд как бы вперяется в глаза зрителя, где бы тот ни находился» (Вальгер Скотт о «Замке Отранто» Уолпола // Уолпол Г., Казот Ж. Бекфорд У. *Фантастические повести*. С. 240). Мотив устрашающего взгляда, равно как и сатанический смех героя-злодея, также часто встречается в готических романах, присутствует он и в повести Бекфорда «Ватек» (Алексеев М. П. Ч. Р. Метьюрин и его «Мельмот Скиталец» // Метьюрин Ч. Р. *Мельмот Скиталец*. С. 577). Следует обратить внимание еще на один портрет, изображающий человека-дьявола, и, безусловно, знаковый Набокову, – в повести Гоголя «Портрет». О типологической связи произведений Метьюрина и Гоголя, реализующих инвариантный сюжет о договоре человека с дьяволом см.: Шляпкин И. «Портрет» Гоголя и «Мельмот-Скиталец» Матюрена // *Литературный вестник*. 1902. Т. III. Кн. 1. С. 65–68; Алексеев М. П. Ч. Р. Метьюрин и его «Мельмот Скиталец» // Метьюрин Ч. Р. *Мельмот Скиталец*. С. 628; Лившиц Е. И. Архетипический сюжет романа Ч. Р. Метьюрина «Мельмот Скиталец» и повести Н. В. Гоголя «Портрет» // *Вестник молодых ученых*. 1998. № 3. С. 19–23.

<sup>47</sup> «Я спросил: «Вы что – без работы?» Скорбно закивал и опять сплюнул. <...> «Я могу больше пройти, чем мой сапог», – сказал он, глядя на свои ноги. Обувь у него была, действительно, неважная (402).

<sup>48</sup> О Мельмоте Скитальце напоминает также звон, который во время убийства Феликса слышит Герман вместо звука выстрела: «остался у меня в ушах неотвязный звон. Он обволакивал меня, он дрожал на губах. Сквозь этот звон я подошел к трупу и жадно взглянул. <...> И пока я смотрел, в ровно звеневшем лесу потемнело, – и, глядя на расплывшееся, все тише звеневшее лицо передо мной, мне казалось, что я гляжусь в неподвижную воду. <...> Стремительно надвигалась ночь. Звон в ушах почти смолк» (502–503). В романе Метьюрина все жертвы Мельмота перед смертью слышат инфернальную музыку. Звон в «Отчаянии», таким образом, одновременно знак совершенного преступления (Герман – злодей) и предзнаменование близкой смерти героя (Герман – жертва).

<sup>49</sup> Мельмот Скиталец в романе умирает дважды: достигнув предела своей человеческой жизни и по истечении дьявольского договора – в возрасте около 175 лет. И в первом, и во втором случае время смерти – полночь, «сакраментальный срок».

He [Melmoth] saw the mysterious single hand revolve – he saw it reach the appointed period of 150 years – (for in this mystic plate centuries were marked, not hours) – he shrieked in his dream, and, with that strong impulse often felt in sleep, burst from the arm that held him, to arrest the motion of his hand. <...> His last despairing reverted glance was fixed on the clock of eternity – the upraised black arm seemed to push forward the hand – it arrived at its period – he felt – he sunk – he blazed – he shrieked!<sup>50</sup>

Невидимые часы в «Отчаянии» – те самые часы, которые имеет в виду Герман, говоря о «стрелке моего рассказа» (494), часы, отсчитывающие время создания произведения и совершения преступления<sup>51</sup>. Еще один элемент фаустовского сюжета – ветер, поднявшийся в финальных сценах романа и прекратившийся незадолго до ареста Германа, «беспреданный, все сокрушающий, слепящий, наполняющий гулом голову» (508). Этот «убийственный горный сквозняк» (508) напоминает неистовый ветер перед истечением срока договора Фауста с Мефистофелем (народная книга о докторе Фаусте), превратившийся в трагедии Марло в ночную грозу, доходящую до масштабов мировой катастрофы, а в «Мельмоте Скитальце» – в страшную бурю, вызвавшую кораблекрушение, во время которого и появляется Мельмот Скиталец (через несколько дней ему суждено будет погибнуть). Аллюзии на Мельмота поддерживают «морские» ассоциации финальных сцен «Отчаяния»: «На шестой день моего пребывания ветер усилился до того, что гостиница стала напоминать судно среди бурного моря, стекла гудели, трещали стены» (509).

Многочисленные мелкие детали, образующие готический пласт «Отчаяния» и поддерживающие мрачный фон повествования, но не связанные с названными произведениями Бекфорда и Метьюрина, рассеяны по всему роману, начиная от «готического кресла» в доме хозяйки Ардалиона (460) и кончая вампирическими мотивами. Так, обращают на себя внимание стволы сосен на месте будущего убийства Феликса «словно обтянутые красноватой змеиной кожей» (417); завешенное «пыльно-красной портьерой» окно в трактире, где беседовали Герман и Феликс (451); Ардалион с «красным отблеском на толстом львином лице» (463); кровь на лице Феликса в сцене бритья перед убийством. Устойчивое выражение «как две капли воды» трансформируется Германом, приобретает

---

<sup>50</sup> Maturin Charles Robert. *Melmoth the Wanderer*. P. 410.

<sup>51</sup> Подobie метьюринских часов вечности возникает в финале романа Набокова "Bend Sinister": "Some tower clock which I could never exactly locate, which, in fact, I never heard in the daytime, struck twice, then hesitated and was left behind by the smooth fast silence that continued to stream through the veins of my aching temples; a question of rhythm" (Nabokov V. *Bend Sinister*. New York: Vintage Books, 1990. P. 241).

налет вампиризма: «Или в самом деле есть уже преступление в том, чтобы как две капли крови походить друг на друга?» (407). Да и само писательское творчество сравнивается Германом с деятельностью вампира: «Бледные организмы литературных героев, питаюсь под руководством автора, наливаются живой читательской кровью; гений писателя состоит в том, чтобы дать им способность ожить благодаря этому питанию и жить долго» (406)<sup>52</sup>. Герман, как и фаустианский герой готического романа, в глазах окружающих выглядит монстром: «Мы говорили, – сказал доктор, – об этом убийстве у вас в Германии. Каким нужно быть монстром, – продолжал он, предчувствуя интересный спор, – чтобы застраховать свою жизнь, убить другого...» (510).

Впрочем, особенность построения образа готического героя-злодея не в одном только в сходстве с Фаустом, но и в соединении черт Фауста и Мефистофеля<sup>53</sup>. Собственно, потенция этого соединения заложена уже в трактовке образа Фауста в трагедии Марло. Исследователи отмечают поразительную откровенность Мефистофеля в сцене первой встречи с Фаустом: Мефистофель пытается разуверить Фауста в силе магии, делится с ним своими страданиями<sup>54</sup>. Готический роман всего лишь доводит до логического завершения потенциальную линию трагедии Марло. Биассоциативность образа героя, совмещающего черты Фауста и Мефистофеля, усиливает, в результате, и без того присущий готике темный колорит и, собственно, именно она и создает возможность для возникновения самых мрачных ассоциаций (Каин, Агасфер), вплоть до ассоциации готического героя с Антихристом<sup>55</sup>.

<sup>52</sup> Впрочем, тема вампиризм у Набокова имеет и другой источник – произведения русских символистов, в частности Александра Блока, в свою очередь, восходящие к вампирической традиции в романтической литературе («Вампир» Д. Полидори, «Гяур» Байрона) и к «Дракуле» Б. Стокера (Баран Х. Некоторые реминисценции у Блока: вампиризм и его источники // Баран Х. *Поэтика русской литературы начала XX века*. М.: Прогресс, 1993. С. 264–283). Отмеченную Смирновым связь «Отчаяния» с «Песню Судьбы» Блока поддерживает также общая для обоих произведений тема вампиризма (с переносом вампирической функции с Фаины в паре Герман – Фаина на Германа в паре Герман – Феликс. Ср., в особенности, красный след от удара бичом на лице Германа и кровавую царапину от бритвы на лице Феликса). См.: Смирнов И. П. «Пиковая дама», «Отчаяние» и Великая французская революция // *Hypertext Отчаяние / Сверхтекст Despair*. С. 145–146.

<sup>53</sup> Baker E. A. *The History of the English Novel*. V. 5. London: Witherby Ltd., 1934. P. 220–221.

<sup>54</sup> Парфенов А. Т. Кристофер Марло и легенды Востока и Запада // Marlowe Christopher. *Two Tragedies*. С. 224.

<sup>55</sup> О «сплаве» в образе готического героя образов Фауста, Мефистофеля и Агасфера см.: Hume R. D. Gothic versus Romantic: a Revelation of the Gothic novel // *Publications of the Modern Languages Association*. P. 282–290; Kramer D. Charles Robert Maturin. New

Контуры архетипического сюжета о гибели Антихриста, который, спасаясь от Христа, поднимается на гору и затем бросается вниз<sup>56</sup>, присутствуют в финале романа «Мельмот Скиталец». Во вставной новелле «Сон Скитальца» описывается падение Мельмота с вершины горы в океан, где на волнах носились души грешников<sup>57</sup>. В «Отчаянии» прослеживается тот же сюжет: последнее прибежище Германа перед арестом – деревня, лежащая «в люльке долины, среди высоких и тесных гор» (525). Герман всячески подчеркивает высотное расположение деревушки, где он остановился: «Я бы долго мог описывать местные красоты, – облака, например, которые проползают через дом из окна в окно <...>. Мне бы скрываться, а я лезу на самое, так сказать, видное место, трудно было лучше выбрать» (525). Арест же должен привести к нисхождению – падению<sup>58</sup>. Таким образом, Герман, с одной стороны, как и герой-злодей готического романа, включается в круг ассоциаций, где наряду с центральной фигурой Фауста возникают образы Антихриста, Каина, Агасфера, а с другой – наследует самому герою-злодею<sup>59</sup>.

Включенность претекстов набоковских произведений в фаустовский круг ассоциаций цементирует связь между героями этих произведений. Так, в «Лолите» аллюзии на роман Метьюрина «Мельмот Скиталец», возникающие в связи с именем автомобиля Гумберта Гумберта (Мельмот)<sup>60</sup>, параллельны аллюзиям на «Трагическую историю доктора Фауста» Марло<sup>61</sup>. Общность претекстов – Мельмот и Фауст – связывает

---

York: Twayne Publishers, 1973. P. 96–97; Тамарченко Н. Д. Достоевский, Мэтьюрин, Гюго (К вопросу о жанровых истоках и связях «Преступления и наказания» Достоевского) // *Проблема жанра в зарубежной литературе*. Сб. научн. трудов Свердловского пед. ин-та. Вып. 319. Свердловск. 1979. С. 17.

<sup>56</sup> Аверинцев С. С. Антихрист // *Мифологический словарь* / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Большая Российская Энциклопедия, 1 992. С. 49.

<sup>57</sup> О реализации сюжета об Антихристе в романе Метьюрина см.: Лившиц Е. И. Архетипический сюжет романа Ч. Р. Метьюрина «Мельмот Скиталец» и повести Н. В. Гоголя «Портрет» // *Вестник молодых ученых*. С. 23.

<sup>58</sup> По мнению Смирнова, «Отчаяние» может быть интерпретировано как пародия на тексты о смерти антихриста: антихристом выступает не лжедвойник, а верующий в существование двойника (Смирнов И. П. *Философия в «Отчаянии»* // *HyperText Отчаяние* / Сверхтекст *Despair*. С. 64).

<sup>59</sup> Самодостаточность типа героя-злодея, соединяющего в себе черты и Фауста, и Мефистофеля, объясняет отсутствие парного образа (Мефистофеля) в «Отчаянии» и свидетельствует о доминантной роли образа Фауста Марло (аллюзии на другие варианты легенды о Фаусте, как правило, предполагают появление Мефистофеля).

<sup>60</sup> На эту аллюзию указывает К. Проффер (Proffer Carl. *Keys to "Lolita"*. Bloomington and London: Indiana University Press, 1968. P. 31).

<sup>61</sup> К. Проффер отмечает, что Фауст Марло возникает в сцене преследования Гумберта и Лолиты загадочным красным автомобилем, когда Гумберт вспоминает цитату из Овидия ("O lente currite noctis equi!"), которую произносит в последнем монологе Фауст.

Германа и Гумберта Гумберта. В результате, получает объяснение то вынужденное признание, которое было сделано Набоковым в предисловии к “Despair”:

Hermann and Humbert are alike only in the sense that two dragons painted by the same artist at different periods of his life resemble each other. Both are neurotic scoundrels, yet there is a green lane in Paradise where Humbert is permitted to wander at dusk once a year, but Hell shall never parole Hermann<sup>62</sup>.

### 3. Криминальный герой

Разрабатываемая в готических романах техника создания атмосферы напряженности и ожидания раскрытия тайны имеет сходство с техникой детективных романов, призванных до конца повествования держать читателя в напряжении. Собственно, уже в «Замке Отранто» Уолпола, родоначальнике жанра, была создана схема детективного романа загадки, решение которой читатель находит на последних страницах. По меткому определению одного из критиков, сюжет романа Уолпола – это «примитивная детективная история, где в роли сыщика Бог или Судьба»<sup>63</sup>. В «Романе в лесу» Анны Радклифф предельно затягивается раскрытие и таких сюжетообразующих тайн, как происхождение главной героини Аделины или странные отношения между героями (например, Ла Моттом и маркизом), и раскрытие мелких тайн, возникающих по ходу развития действия. Чего стоят, например, одни только рассказы слуги Питера, выводящие из терпения даже его романтических собеседников, или постоянно прерываемое и откладываемое Аделиной чтение найденной таинственной рукописи. Неизменно присутствует и ожидание какого-то ужасного события, которое в большинстве случаев так и не происходит<sup>64</sup>.

---

По мнению Проффера, Гумберт видит в преследователе дьявола, чувствует, что близится время его осуждения (потеря Лолиты) и мучается от сознания, что источник наслаждения для человека одновременно является источником страданий (Proffer Carl. *Keys to “Lolita”*. P. 31).

<sup>62</sup> Nabokov V. *Despair*. P. XIII.

<sup>63</sup> См.: *Three Gothic Novels: The Castle of Otranto, Vathek, The Vampyre and a Fragment of a Novel by Lord Byron* / Bleiler E. F., ed. New York: Dover Publications, 1966. О художественной функции ожидания в готическом романе см.: Railo Eino. *The Haunted Castle. A Study of the Elements of English Romanticism*. New York: Humanities Press, 1964; Елистратова А. А. Готический роман // *История английской литературы*. С. 588–613.

<sup>64</sup> Об особенностях поэтики Анны Радклифф см.: Varma Devendra P. *Ann Radcliffe // Supernatural Fiction Writers* / Ed. E. F. Bleiler. New York: Charles Scribner’s, 1985; Varma Devendra P. *The Gothic Flame*. New York: Russell & Russell, 1966; Жирмунский В. М., Сигал Н. А. У истоков европейского романтизма // *Фантастические повести*. С. 259.

Детектив, основанный на эпистемическом сюжете и являющийся художественной над ним рефлексией, имеет много общего с так называемым «сюжетом ошибки и тайны»<sup>65</sup>. И детектив, и вообще *mystery story* (родовое понятие, объединившее детективные истории и поздние готические вариации) часто обращаются к теме загадочного преступления, в первую очередь, убийства. В то же время функции таинственного в сюжете готического романа и детектива различны: таинственное, являясь в обоих жанрах средством создания атмосферы напряженного читательского ожидания, в готическом романе раскрывается случайно, в классическом детективе – в результате аналитической работы. Готика, в отличие от детектива, не дает читателю ключей к раскрытию тайны. Набоков же в «Отчаянии» совмещает оба подхода: создает характерную для готического романа атмосферу напряженного ожидания и рассыпает в тексте ключи к тайне. Однако в отличие от традиционного готического романа тайны, в «Отчаянии», как и в «Мельмоте Скитальце», раскрытие тайны – преступления Германа – начинается в самом начале романа, в ходе же повествования деталями и подробностями обрастает не тайна преступления, но само преступление.

Будучи близким «сюжету ошибки и тайны» в целом, «Отчаяние» апеллирует и к отдельным детективным сюжетам<sup>66</sup>, одним из которых выступает рассказ Артура Конан Дойля «Пустой дом» (“The Empty House”, *The Return of Sherlock Holmes*)<sup>67</sup>. Расследуя дело об убийстве графа Рональда Адэра, Шерлок Холмс прибегает к ряду приемов, находящихся соответствия в «Отчаянии». Чтобы заставить убийцу, которым Холмс считает одного из своих личных врагов, обнаружить себя, он создает приманку: точную копию себя самого. Раскрашенный восковой бюст, поразительно похожий на оригинал, занимает место Холмса в его кресле (квартирная хозяйка сыщика каждую четверть часа меняет положение манекена для придания ему жизненной убедительности). Сам Шерлок Холмс, расположившись в пустом доме напротив, вместе с доктором Ватсоном следит за происходящим. Подозреваемый в убийстве графа полковник Моран,

---

<sup>65</sup> Руднев В. Эпистемический сюжет // Руднев В. *Морфология реальности: Исследование по «философии текста»*. М.: Гнозис, 1996. С. 109–112.

<sup>66</sup> О детективных источниках «Отчаяния» см.: Sisson J. B. Nabokov and Some Turn-of-the-Century English Writers // *The Garland Companion*. P. 528–531 (А. Конан Дойль «Загадка моста Тора»); Водолазкин Е. Об одном источнике романа В. Набокова «Отчаяние» // *Нурпертекст Отчаяние / Сверхтекст Despair*. С. 155–159 (Дороти Сейерс «Чье тело»).

<sup>67</sup> Отсылки к этому рассказу содержатся в романах Набокова “Transparent Things” и “Pale Fire”. См. комментарии С. Ильина, А. Люксембурга: Набоков В. В. *Собрание сочинений амер. периода в 5-ти т.* Т. 3. С. 663; Т. 5. С. 621.

ближайший друг профессора Мориарти, появляется в этом же доме и, приняв манекен за Холмса, стреляет в него – пуля пробивает голову восковой фигуры. В «Отчаянии» Феликс, воображаемый двойник Германа и жертва его преступного плана, кажется сделанным из воска: «глядит на меня усатенький, восковой, довольно веселый...» (496). Как и Моран, Герман совершает ошибку; но если Моран принимает копию за оригинал, то Герман – оригинал (Феликса) за копию себя. Пуля пробивает затылок восковой фигуры, – Герман стреляет Феликсу в спину. Раскрытие преступления в рассказе Конан Дойля происходит в пустой комнате необитаемого дома, где Холмс и Ватсон становятся свидетелями провалившейся попытки убийства – выстрела полковника Морана в манекен<sup>68</sup>. В «Отчаянии» преследующий Германа кошмар – это пустая комната, из которой навстречу ему выходит двойник (424–425)<sup>69</sup>. В финале романа, незадолго до раскрытия преступления, душа Германа предстает как нежилая пустая комната: «Как только наступала ночь и по комнате начинали раскачиваться тени листвы, освещенной на дворе одиноким фонарем, – у меня наполнялась бесплодным и ужасным смятением моя просторная, моя нежилая душа» (509). Впрочем, привлекает внимание, наряду с перекличкой отдельных деталей произведений Конан Дойля и Набокова, тот факт, что герой-преступник конан-дойлевского рассказа – это «правая рука» профессора Мориарти, злого гения шерлокианы, фигуры сродни готическому герою-злодею.

Черты эпистемического сюжета, не являющегося исключительным достоянием английского аналитического детектива, проступают во многих литературных произведениях, в т. ч. и Достоевского, придававшего большое значение занимательности. Примечательно, что в сознании Набокова с художественными приемами Достоевского, аллюзии на которого пронизывают роман<sup>70</sup>, соотносится (наряду с детективной) готическая

<sup>68</sup> “The place was pitch dark, but it was evident to me that it was an empty house. Our feet creaked and crackled over the bare planking <...>. Holmes’s cold, thin fingers closed round my wrist and led me forward down a long hall, until I dimly saw the murky fanlight over the door. <...> we found ourselves in a large, square, empty room, heavily shadowed in the corners, but faintly lit in the centre from the lights of the street beyond” (Conan Doyle Arthur. *The Complete Original Illustrated Sherlock Holmes*.?Secaucus, New Jersey: Castle Books, 1976. “The Adventure of the Empty House”. P. 455–456).

<sup>69</sup> Ведет в эту комнату, как и у Конан Дойля, длинный коридор, в глубине которого и находится дверь.

<sup>70</sup> См., в частности: Connolly J. W. *Dostoevski and Vladimir Nabokov: The Case of Despair // Dostoevski and the Human Condition after a Century* / Ed. by Alexej Ugrinsky et al. New York: Greenwood Press, 1986. P. 155–162; Davydov S. *Dostoevsky and Nabokov: The Morality of Structure in Crime and Punishment and Despair // Dostoevsky Studies: Journal of the International Dostoevsky Society*. Klagenfurt, 1982. № 3. P. 157–170.



литература, которая получает в лице Анны Радклифф довольно неодобрительную оценку:

<...> popular lady, slavnaya gospozha Radklif, Ann Radcliffe (1764–1823), whose Gothic megrims, in various translations, so influenced Dostoevski – and through him the lady’s ghost still troubles the sleep of English, American, and Australian adolescents<sup>71</sup>.

Однако произведения Достоевского интертекстуально связаны не только и не столько с романами Анны Радклифф, как утверждает Набоков, но и с другими шедеврами готики, среди которых – «Мельмот Скиталец» Мэтьюрина<sup>72</sup>. Мельмот, стремившийся, как и Фауст, к расширению границ знания, из любопытства принимает ставку, которая оказывается больше, чем жизнь<sup>73</sup>, – преступление, за которым последует наказание<sup>74</sup>. Образ Мельмота Скитальца проглядывает в «Преступлении и наказании» Достоевского: перед признанием в убийстве, «роковой минутой», Раскольников, как и Мельмот накануне окончания срока действия договора, ищет одиночества и страшится его, старается растянуть оставшееся ему до этой минуты время, неудержимо жаждет жить<sup>75</sup>. Те же моменты сближают Раскольникова с Фаустом Марло. Вокруг набоковского героя образуется, таким образом, цепь ассоциаций, в свою очередь, связанных между собой: Фауст Марло – готический герой-злодей (Ватек, Мельмот) – криминальный герой (Моран/Мориарти, Раскольников) – Фауст. Круг замыкается.

И Фауст Марло, и герой-злодей готики, и Раскольников Достоевского, и Герман Набокова нарушают границы дозволенного, а, как замечает

---

<sup>71</sup> Nabokov V. *Commentary // Eugene Onegin. A Novel in Verse by Alexander Pushkin. Translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov.* V. 2. P. 357.

<sup>72</sup> Краткое изложение истории вопроса о связи Мэтьюрин – Достоевский (без рассмотрения «Преступления и наказания») см.: Алексеев М. П. Ч. Р. Мэтьюрин и его «Мельмот Скиталец» // Мэтьюрин Ч. Р. *Мельмот Скиталец*. С. 635–636.

<sup>73</sup> Перед смертью Мельмот предупреждает: “remember your lives will be the forfeit of your desperate curiosity. For the same stake I risked more than life – and lost it!” (Maturin Ch. R. *Melmoth the Wanderer*. P. 411).

<sup>74</sup> Как говорит о себе Мельмот, “The secret of my destiny rests with myself. If all that fear has invented, and credulity believed of me be true, to what does it amount? That if my crimes have exceeded those of mortality, so will be my punishment” (Ibid. P. 408).

<sup>75</sup> Параллель Раскольников – Мельмот с привлечением еще одного персонажа – Клода Фролло из романа Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери» рассмотрена в: Тмарченко Н. Д. Достоевский, Мэтьюрин, Гюго (К вопросу о жанровых истоках и связях «Преступления и наказания» Достоевского) // *Проблема жанра в зарубежной литературе*. С. 15–27.



переводчик Марло Константин Бальмонт, «когда человек преступает пределы человеческого, выбирая, как средство для этого, дерзновение преступления, душа его отравлена навеки, и для него нет спасения». Бальмонт называет «Доктора Фауста» Марло «средневековой поэмой *преступления и наказания*», так как «основная черта демонизма в его чистом, кристаллизованном виде, есть стремление выйти за пределы своего собственного “я”, жгучее желание преступить возможность»<sup>76</sup>. Герой «Мельмота Скитальца» Метьюрина говорит о себе:

I have put forth my hand, and eaten of the fruit of the interdicted tree, am I not driven from the presence of God and the region of paradise and sent to wander amid worlds of barrenness and curse for ever and ever?<sup>77</sup>

В то же время – и это еще одно пересечение Германа с Фаустом – нарушение закона является неотъемлемой чертой каждой творческой личности. Фауст, размышляющий о границах человеческих возможностей и о границах воображения, захваченный дилеммой переступить или не переступить границу и – как человек с богатым воображением – все же переступающий ее, во многом созвучен герою «Отчаяния», заявляющего: «я сравнил бы нарушителя того закона, который запрещает проливать красненькое, с поэтом, с артистом...» (397).

#### 4. Фауст versus Фауст

Замкнутому в роковой безнадежности мрачному кругу ассоциаций с фигурой Фауста Марло в центре противостоит гетевский претекст «Отчаяния». На трагедию Гете «Фауст» указывают рассуждения Германа после убийства Феликса:

О нет, мертвецов я не боюсь, как не боюсь сломанных, разбитых вещей, чего их бояться! Боялся я, в этом неверном мире отражений, не выдержать, не дожить до какой-то необыкновенной, ликующей, все разрешающей минуты, до которой следовало дожить непременно, минуты творческого торжества, гордости, избавления, блаженства (509).

Слова Германа явно перекликаются со знаменитым монологом гетевского Фауста, где возвеличивается мгновенье «творческого торжества»:

<sup>76</sup> Бальмонт К. Несколько слов о типе Фауста // Марло К. *Трагическая история доктора Фауста*. С. 6, 7, 12.

<sup>77</sup> Maturin Ch. R. *Melmoth the Wanderer*. P. 408.

Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,  
 Der taglich sie erobern mu?.  
 Und so verbringt, umrungen von Gefahr,  
 Hier Kindheit, Mann und Greis sein tuchtig Jahr.  
 Solch ein Gewimmel mocht' ich sehn,  
 Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.  
 Zum Augenblicke durft' ich sagen:  
 Verweile doch, du bist so schon!  
 Es kann die Spur von meinen Erdetagen  
 Nicht in Aonen untergehn. –  
 Im Vorgefuhl von solchem hohen Gluck  
 Genie?' ich jetzt den hochsten Augenblick<sup>78</sup>.

Впрочем, Герман, неясно представляющий себе ту минуту, до которой необходимо дожить («до какой-то минуты»), не может претендовать и на тот вариант финала – спасение души, который дает трагедия Гете. Гетевский претекст выявляет по контрасту негетевский характер фаустианства Германа. Заметим, что в других произведениях Набокова мотив остановленного мгновения, связываясь с сюжетом поиска истины как погони за призраком женщины<sup>79</sup> (при всех потенциях расширения образа, вплоть до ассоциации с «Россией моей памяти»), может иметь иное решение – переход в Вечность<sup>80</sup>.

<sup>78</sup> Goethe J. W. von. *Faust*. Der Tragodie erster und zweiter Teil. Munchen, 1991. S. 384.

«Лишь тот, кем бой за жизнь изведен,  
 Жизнь и свободу заслужил.  
 Так именно, всedневно, ежегодно,  
 Трудясь, борясь, опасностью шутя,  
 Пускай живут муж, старец и дитя.  
 Народ свободный на земле свободной  
 Увидеть я б хотел в такие дни.  
 Тогда бы мог воскликнуть я: "Мгновенье!  
 О, как прекрасно ты, повремени!  
 Воплощены следы моих борений,  
 И не сотрутся никогда они".  
 И это торжество предвосхищая,

Я высший миг сейчас переживаю» (Гете И. В. *Фауст. Драматическая поэма*. Перевод Б. Пастернака. М.: Изд. дом «Подкова», 1998. С. 580.

<sup>79</sup> См.: Козлова С. М. Мифология и мифопоэтика сюжета о поисках и обретении истины // *Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: от сюжета к мотиву* / Под ред. В. И. Тюпы. Новосибирск: Издательство Института СО РАН, 1996. С. 39–43.

<sup>80</sup> Так, герой рассказа «Возвращение Чорба» (1925) стремится остановить время, сделав бессмертным образ умершей жены. В рассказе, построенном на анахронии порядков истории и повествования и лишенном антиципационного движения времени, совмещение этих порядков, совпадающее с концом текста, одновременно знаменует

Напоминание о прекрасном мгновении – не единственный след «Фауста» в «Отчаянии». Так, мотив отрезанной головы в романе отсылает не только к «Смерти Дантона» Г. Бюхнера (И. П. Смирнов) или к мифологическому образу горгоны Медузы (С. М. Козлова)<sup>81</sup>, но и к двоящемуся образу *Гретхен – Медуза* из сцены Вальпургиевой ночи:

MEPHISTOPHELES:

La? das nur stehn! dabei wird's niemand wohl.

Es ist ein Zauberbild, ist leblos, ein Idol.

Ihm zu begehnen, ist nicht gut:

Vom starren Blick erstarrt des Menschen Blut,

Und er wird fast in Stein verkehrt;

Von der Meduse hast du ja gehört. <...>

FAUST:

Welch eine Wonne! welch ein Leiden!

Ich kann von diesem Blick nicht scheiden.

Wie sonderbar mu? diesen schonen Hals

Ein einzig rotes Schnurchen schmucken,

Nicht breiter als ein Messerrucken!

MEPHISTOPHELES:

Ganz recht! ich seh' es ebenfalls.

Sie kann das Haupt auch unterm Arme tragen,

Denn Perseus hat's ihr abgeschlagen.

Nur immer diese Lust zum Wahn!<sup>82</sup>

---

и переход в бессмертие. Таким образом, гетевские аллюзии в набоковском тексте (в т. ч. и «черный пудель» на вокзале) подсвечивают» борьбу героя со временем за переход в Вечность. Более сложный вариант интертекстуальной работы над гетевским мотивом представляет «Приглашение на казнь». Строки из последнего монолога Фауста, выступающая пародийным парафразом в устах Пьера, в то же время намекают на вариант спасения Цинцинната: «Я думаю, что каждый испытал это, – продолжал м-сье Пьер, – и теперь, когда не сегодня завтра мы все взойдем на плаху, незабвенное воспоминание такого весеннего дня заставляет крикнуть: «О, вернись, вернись; дай мне еще раз пережить тебя...» «Пережить тебя», – повторил м-сье Пьер, довольно откровенно заглянув в мелко исписанный свиточек, который держал в кулаке» (IV, 140). Возможно и столкновение двух линий – гетевского остановленного мгновения и марловского безжалостного времени – в пределах одного контекста, как это происходит в романе “Bend Sinister”: “I found and touched this – a selected combination, details of the bas-relief. I had never touched this particular knob before and shall never find it again. This moment of conscious contact holds a drop of solace. The emergency brake of time. Whatever the present moment is, I have stopped it. Too late” (Nabokov V. *Bend Sinister*. P. 12).

<sup>81</sup> О связанном с образом Медузы мотиве головы – метонимии истины – в рассказе Набокова “Ultima Thule” см. Козлова С. М. Мифология и мифопоэтика сюжета о поисках и обретении истины // *Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: от сюжета к мотиву*. С. 57–64.

<sup>82</sup> Goethe J. W. von. *Faust*. S. 131, 132.

Медуза-Гретхен, в свою очередь, вызывает в памяти “On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery” (1819) Перси Биши Шелли<sup>83</sup>. Стихотворение Шелли связывает воедино названные претексты, включая, в то же время, в гетевский контекст<sup>84</sup>. Существенным для интерпретации мотива отрезанной головы в «Отчаянии» является тот факт, что в произведениях многих авторов начала XIX в. образ Медузы имел политическое значение, ассоциируясь с террором<sup>85</sup>. Стремительность, с которой он возник в контексте Французской революции, – яркое свидетельство характерного для этого периода союза между красотой, теорией и террором. Связанная с темой террора Медуза Шелли, как и Медуза романтиков в целом, в отличие от мифологического образа, в большей степени является объектом, чем субъектом террористического акта:

Yet it is less the horror than the grace  
Which turns the gazer's spirit into stone <...>;

---

Мефистофель  
«Зачем смотреть на тот курган?  
Ведь это призрак, истукан  
Из тех видений и иллюзий,  
Вблизи которых стынет кровь.  
Пожалуйста, не прекословь.  
Небось ты слышал о Медузе? <...>

Фауст  
Как ты бела, как ты бледна,  
Моя краса, моя вина!  
И красная черта на шейке,  
Как будто бы по полотну  
Отбили ниткой по линейке  
Кайму, в секиры ширину.  
Мефистофель  
Ей голову срубил Персей.  
Она снимается как крышка.  
Для обезглавленной ловчей  
Брать иногда ее под мышку» (Гете И. В. *Фауст*. С. 236–237).

<sup>83</sup> На самом деле, картина принадлежит кисти не Леонардо да Винчи, а фламандского художника XVII в. (что, возможно, было известно и Шелли), но вряд ли в данном случае это имеет существенное значение.

<sup>84</sup> Примечательно, что Шелли перевел на английский язык именно эту сцену из «Фауста».

<sup>85</sup> Hertz Neil. Medusa's Head: Male Hysteria under Political Pressure // *Representations*. № 4. Fall 1983. P. 27–54. О связи образа Медузы с идеей террора см. также: McGann Jerome. The Beauty of the Medusa: A Study in Romantic Literary Iconology // *Studies in Romanticism*. № 11. 1972. P. 3–25; Clayton Jay. Concealed Circuits: Frankenstein's Monster, the Medusa, and the Cyborg // *Raritan*. № 15. Spring 1996. P. 53–69.

Tis the tempestuous loveliness of terror;  
 For from the serpents gleams a brazen glare  
 Kindled by that inextricable error,  
 Which makes a thrilling vapour of the air  
 Become an ever-shifting mirror  
 Of all the beauty and the terror there –  
 A woman's countenance, with serpent locks,  
 Gazing in death on heaven from those wet rocks<sup>86</sup>.

Медуза-Гретхен в «Фаусте» – также, безусловно, реализация жертвенной ипостаси образа, пугающая и притягивающая одновременно (Мефистофель не хочет, чтобы Фауст смотрел на видение, в котором Фауст узнает Гретхен, но Фауст не может отвести взгляда от ужасной фигуры прежней возлюбленной). Образ Медузы у романтиков больше связан с эстетикой, чем с гносеологией, в аллегорической форме воплощая скорее идею поэта-пророка, чьи произведения превращают читателя в камень, чем стремление к обладанию истиной путем декапитации. Романтики обратились к образу Медузы, чтобы увековечить акт первоначальной измены и предложить средство искупления вины<sup>87</sup>. Рассеянные в «Отчаянии» намеки на отрезанную голову Феликса в свете аллюзий на горгону Медузу в романтической литературе (в т. ч. и трактовки этого образа в первой части «Фауста» Гете) усиливают проходящую через образ Германа террористическую линию, подчеркивая марловский характер Фауста-Германа, в отличие от Фауста Гете не испытывающего раскаяния, и, в то же время, ведут жертвенную и поэтическую линии. Присутствующие в «Отчаянии» аллюзии на сказку Шарля Перро «Синяя Борода»<sup>88</sup>, в финале которой братья последней жены Синеи Бороды отрезают ему голову, с учетом грядущей расплаты Германа за преступление (жандарм при сабле, пророческие слова Ардалиона, что Герман «в этом году будет обезглавлен», 463) превращают его самого в горгону Медузу романтиков – эстетический объект, призванный ужасать и восхищать одновременно.

<sup>86</sup> *The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley* / Ed. by Thomas Hutchinson. London: Oxford University Press, 1927. P. 577–578.

<sup>87</sup> McGann Jerome J. *The Beauty of the Medusa: A Study in Romantic Literary Iconology* // URL: <http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mcgann.html>

<sup>88</sup> Отращающий бороду Герман (Синяя Борода) пытается обмануть читателей, называя жену покойницей (намек на возможное убийство жены). Казалось бы (сравним с аналогичными намеками Гумберта Гумберта в «Лолите»), это ложный ход. Однако финал сказки Перро и романа Набокова убеждает в обратном.

Бальмонт, сопоставляя решение темы Фауста в произведениях Марло и Гете, сравнивает трагедию Марло с немецким готическим собором, а драматическую поэму Гете – с храмом св. Марка в Венеции (илл. 3, 4):

Конечно, трагедия Марло ограниченнее по содержанию мозаичной поэмы Гете. Но это не ограниченность бедности, а стройная замкнутость художественной цельности. Поэма Гете – это искусственно соединенные разнородные черты долгой и богатой жизни, полной холодных наблюдений ума. Трагедия Марло – это отдельный, ярко выраженный психологический момент, полный неукротимого кипения. Если вы были в Венеции и видели храм св. Марка, вам, конечно, бросилось в глаза, что это здание, являющееся одним из самых красивых зданий в Европе, представляет из себя смешение совершенно разнородных элементов. Вы одновременно чувствуете в нем и великолепную Византийскую церковь, и роскошный Мавританский дворец. Посмотрите же после этого на простой готический собор: он не так богат, он одноцветен и однообразен, но, постепенно суживаясь кверху, своим острым шпилем он уходит в небо, – и еще вопрос, где вы больше испытаете глубоких настроений, – в роскошной ли чувственной Венеции, или в бедном немецком городке с его высокостремящейся готической башней<sup>89</sup>.

В своей оценке трагедий Марло и Гете переводчик Марло предвосхитил как возможные готические ассоциации «Трагической истории...», так и общую направленность рецепции образов Фауста Марло и Гете. Столкновение в «Отчаянии» двух фаустовских претекстов – «Трагической истории доктора Фауста» Марло и «Фауста» Гете – высвечивает (несмотря на общность лежащего в основе обоих произведений сюжета) принципиальную разницу между ними, которая в романе проявилась в различии мотивики, восходящей к этим претекстам. Если Фауст трагедии Марло, отозвавшийся в герое готических романов Бекфорда и Метьюрина и герое-преступнике детективной истории, в «Отчаянии» ведет в основном мотивы отчаяния и безжалостного времени, проблематизируя при этом вопрос о границах дозволенного для человека с воображением (в т. ч. и поэтическим), то Фауст гетевской трагедии – при всем разнообразии возможностей, реализованных в других произведениях Набокова, – в «Отчаянии» становится скорее фоном, на котором тем более мрачным выступает весь круг марловских ассоциаций.

---

<sup>89</sup> Бальмонт К. Несколько слов о типе Фауста // Марло К. *Трагическая история доктора Фауста*. С. 17–18.



*Илл. 3. Собор Святого Марка (Венеция, Италия)*



*Илл. 4. Готический собор (Ульм, Германия)*



## *Логика тайны у Набокова (Достоевский, Кант, Иов и загадка бытия)*

---

В романе или новелле тайн тайна становится сюжетным приемом. Общая схема раскрытия тайны в детективных историях, вычлененная Шкловским на примере рассказов Конан-Дойля, сводится к таким моментам как ожидание, появление клиента, улики, в описании которых особую значимость приобретают второстепенные детали, неверное истолкование улик Ватсоном, ложная разгадка, намеки на решение проблемы в размышлениях Холмса и неожиданная развязка<sup>1</sup>. В сокращенном варианте схема представляет собой трехчленную структуру: тайна – ложная разгадка – раскрытие тайны. Очевидно, что в данном случае движение к раскрытию тайны не более чем перемещение от незнания и частичного знания через полагание к разгадке тайны и, соответственно, знанию.

Ситуация меняется, когда в качестве тайны выступает загадка бытия, тайна смерти или бессмертия и т. п., т. е. когда тайна – некое абсолютное знание, к которому, в частности, стремится герой фаустианского типа. Разгадка тайны в случае успешной реализации сюжета явилась бы изменением существующего порядка, линейность движения от незнания к знанию оказалась бы нарушенной переключением в качественно иное пространство, лежащее за плоскостью эпистемологического сюжета. Как и в случае фаустианской трансгрессии, данная схема изначально не предусматривает возможности реализации третьей, заключительной стадии перехода – разгадки и обретения знания – при сохранении первых двух стадий: отделения от того порядка, в котором обладание тайной не является необходимым, желательным или возможным условием существования, и вступление в *quest*, конечной целью которого является разгадка тайны. Данный сюжет, где тайна обладает сакральной значимостью, представляет собой разновидность *rite de passage*, так как завершение *quest*'а означало бы не количественное наращивание знания, но переход в новое состояние. В то же время это еще один, наряду с сюжетом о Фаусте, обряд неперехода, как правило, заканчивающийся «застреванием» в промежуточной – лиминарной стадии *rite de passage*.

---

<sup>1</sup> Шкловский В. *О теории прозы*. М.: Издательство «Федерация», 1929, с. 125–142.

## I.

Death is a Dialogue between,  
The Spirit and the Dust.  
*Emily Dickinson*

Рассказ Набокова “Ultima Thule”, с одной стороны, является тайной как текст (это один из наиболее загадочных рассказов в «русском» периоде творчества писателя), с другой – непосредственно обсуждает тайну бытия. Концептуализация тайны, суть которой сводится к ответу на основные вопросы гносиса, в рассказе Набокова происходит в двух планах: философском и мистико-философском. И в первом, и во втором случае центральным вопросом становится вопрос о смерти и смертности человека.

В основе философской схемы – платоновский диалог, в отличие от философских произведений досократической эпохи, ставящий вопросы, но не дающий определенных и однозначных решений. Так, «прозревший» Фальтер, как отмечает Синеусов, целыми днями угощал «посетителей <...> придиричивыми к механике человеческой мысли, странно извилистыми, ничего не раскрывающими, но по ритму и шипам почти сократовскими разговорами»<sup>2</sup>. Набоковский платонизм, так или иначе, связан с поисками ответов на «вечные» вопросы. Если парафразируемый Набоковым в “Ultima Thule”, “Bend Sinister” и «Приглашении на казнь» диалог Платона «Тимей», восходящий к учению пифагорейцев, разворачивает метафору «тела-тюрьмы», в которую заключена бессмертная душа<sup>3</sup>, то тема диалога «Федон» – еще одного претекста “Ultima Thule” – непосредственная попытка доказательства бессмертия души, в т. ч. бессмертия индивидуальной души: приговоренного к казни Сократа. Описывая последние часы жизни Сократа, стремящегося к смерти, Платон приводит четыре доказательства бессмертия<sup>4</sup>, ни одно из которых, впрочем, не

---

<sup>2</sup> Набоков В. В. *Собрание сочинений рус. периода в 5-ти т.* Санкт-Петербург: «Симпозиум», 2000. Т. 5. С. 126. В дальнейшем ссылки на это издание – в тексте статьи с указанием номера страницы в скобках. В случае тома, отличного от данного, – с указанием номера тома и страницы.

<sup>3</sup> О платонизме Набокова см., в частности: Козлова С. М. Утопия истины и гносеология отрезанной головы в «Приглашении на казнь» // *Звезда*. 1999. № 4. С. 184–189.

<sup>4</sup> Во-первых, цикличность природы обуславливает взаимопереходность жизни и смерти; во-вторых, о независимом существовании души от тела свидетельствует особая роль памяти, а именно знание как припоминание; в-третьих, о бессмертии свидетельствует безвидность, т. е. нематериальность, души; в-четвертых, душа как эйдетическое бытие, принося с собой жизнь, как следствие, не приемлет смерти.

является окончательным, так как ни одно не доказывает бессмертия индивидуальной души<sup>5</sup>. Недостаточность аргументации не исключает, однако, успешности платоновского диалога, глубинная цель которого, как известно, – рефлексия на определенную тему. Особое значение при этом приобретает риторичность как средство познания истины: апория, оставляя читателя сбитым с толку, в то же время, как ни парадоксально, приближает к истине. Стремление удостовериться в возможности бессмертия, в первую очередь – как и в платоновском диалоге «Федон» – индивидуальной души, приводит художника Синеусова к Фальтеру, который совмещает в себе «сверхчеловеческое знание сути с ловкостью площадного софиста» (138). Впрочем, в «дьявольском диалоге» Синеусова и Фальтера среди «вранья» и парадоксов последнего («гетерологично ли само слово “гетерологично”») все же мелькает «краешек истины» (138).

Не исключено, однако, что упоминание Набоковым о «сократовских разговорах» Фальтера в сочетании с поиском ответов на вопросы валентианской формулы отсылает не только к диалогам Платона, но и к философской системе Рене Декарта. Ранее произведение Декарта «Разыскание истины» построено в форме диалога. Главное сочинение – «Размышления о первой философии, содержанием которой является доказательство существования Бога и бессмертие души», – хотя и не носит формы диалога, получает диалогическую заостренность благодаря сочинению Томаса Гоббса «Возражения на “Размышления” Декарта и ответы последнего». Полагая, как и Платон, риторику неотъемлемой частью поиска истины, Декарт отвергает откровение как путь познания<sup>6</sup>. В рассказе Набокова “Ultima Thule” Фальтер также отказывается называть свой «метод нахождения и проверки» истины откровением (129). В «Рассуждении о методе» Декарт осознанно использует прием, который носит название логического круга и считается с точки зрения формальной логики ошибочным; суть его в том, что следствие объясняет причину, а причина – следствие<sup>7</sup>. В «Размышлениях о первой философии» в поисках доказательств бессмертия души философ разрывает логический круг. Об ошибочности круглоты логики рассуждает в рассказе Набокова Фальтер:

Логические рассуждения очень удобны при небольших расстояниях, как пути мысленного сообщения, но круглота земли, увы, отражена и в логике: при идеально последовательном продвижении мысли вы вернетесь к от-

<sup>5</sup> Светлов Р. Другой Платон // Платон. *Диалоги*. СПб.: Азбука, 2000. С. 17.

<sup>6</sup> Декарт Р. Рассуждение о методе // Декарт Р. *Разыскание истины*. СПб.: Азбука, 2000. С. 71.

<sup>7</sup> Там же. С. 126.

правной точке... с сознанием гениальной простоты, с приятнейшим чувством, что обняли истину, между тем как обняли лишь самого себя (128–129)<sup>8</sup>.

По Декарту, истина – это достоверность; предпосылка же достоверного знания – аналитичность<sup>9</sup>. «Естественный свет» – врожденное чувство истины – позволяет отличить достоверное знание. Отсутствие сомнения в истинности – основное свидетельство достоверности: «Все, что мы представляем себе вполне ясно и отчетливо, – истинно»<sup>10</sup>. Та «простая» вещь, которую узнал о мире Фальтер, «так ясна, так забавно ясна» (132), что сила ощущения достоверности открытия, когда «все нервы разом отвечают “да”» (130), исключает, с его точки зрения, необходимость проверки. Впрочем, в отличие от Декарта, посвятившего доказательству существования Бога «Размышления о первой философии» (в особенности, третье размышление), равно как одну из глав «Рассуждений о методе», набоковский Фальтер отказывается от обсуждения теологических проблем, отвечая «холодно» на вопрос Синеусова «существует ли Бог?» (133).

Обращение к картезианской аргументации бытия Бога и бессмертия человеческой души закономерно приводит к философии Иммануила Канта. С точки зрения Канта, чистый разум человека выступает источником трансцендентальной иллюзии, в силу которой объективная реальность может приписываться тому, о чем у нас нет понятия<sup>11</sup>. В «Критике

---

<sup>8</sup> О картезианстве у Набокова см.: Carrol W. C. *The Cartesian Nightmare of Despair // Nabokov's Fifth Arc: Nabokov and Others on His Life's Work* / Rivers J. E. and Nicol Ch., eds. Austin: University of Texas Press, 1982. P. 82–104; Смирнов И. П. Философия в «Отчаянии» // *Звезда*. 1999. № 4. С. 178–179.

<sup>9</sup> Следует заметить, что Декарт был увлечен аристотелевой идеей «всеобщей математики» – основания всех наук; к «Рассуждению о методе» были приложены математико-физические трактаты. В «Размышлениях о первой философии» Декарт заявляет: «<...> арифметика, геометрия <...>, трактующие только о простейших и предельно общих вещах <...>, содержат в себе нечто верное и несомненное. Сплю я или нет – два и три все равно дают в сумме пять, а квадрат имеет не больше четырех сторон» (Декарт Р. *Разыскание истины*. С. 146). Добавим, что и метафизическое прозрение Фальтера следует за размышлениями над «забавной математической задачей».

<sup>10</sup> Декарт Р. *Рассуждение о методе* // Декарт Р. *Разыскание истины*. С. 93.

<sup>11</sup> Кант И. *Критика чистого разума*. Ростов-на-Дону: Феникс, 1999. С. 293. В английском переводе рассказа “Ultima Thule” о Канте, проводившем, как известно, различие между терминами «трансцендентальный» и «трансцендентный» (Там же. С. 284) напоминает языковая игра: “My angel, oh my angel, perhaps our whole earthly existence is now but a pun to you, or a grotesque rhyme, something like “dental” and “transcendental” (remember?), and the true moaning of reality, of that piercing term, purged of all our strange, dreamy, masquerade interpretations, now sounds so pure and sweet that you, angel, find it amusing that we could have taken the dream seriously <...>” (Nabokov V. *The Stories of Vladimir Nabokov*. New York: Vintage International, 1997. P. 503). В русском варианте:

чистого разума» Кант выделяет четыре антиномии чистого разума, спор между которыми бессмыслен. Тем не менее, в набоковском рассказе именно кантовские антиномии находятся в центре философского диалога Фальтера и Синеусова.

По Канту, первая противоположность: «мир имеет начало во времени и ограничен также в пространстве» – «мир не имеет начала во времени и границ в пространстве; он бесконечен как во времени, так и в пространстве»<sup>12</sup>. В рассказе “Ultima Thule” художник Синеусов, стремящийся уверить в том, что «небытия за гробом нет» (137), томится страхом, что со смертью «все вдруг исчезнет» (135), «при мысли о своем будущем беспмятстве» он испытывает ужас, который «равен только отвращению перед умозрительным тленом <...> тела» (136). Фальтер же иронично отзывается о претензии Синеусова на временную бесконечность: «Вы хотите знать, вечно ли господин Синеусов будет пребывать в уюте господина Синеусова, или же все вдруг исчезнет?» (135). Конечность vs. бесконечность человеческой жизни, т. е. временная ограниченность vs. вечность мира, – предмет диалога Фальтера и Синеусова. Наряду с этим Синеусова волнует вопрос «о пределах мироздания» и «о происхождении жизни» (138), т. е. конечность vs. бесконечность и тварность vs. нетварность мира.

Вторая кантовская антиномия: «всякая сложная субстанция в мире состоит из простых вещей» – «ни одна сложная вещь в мире не состоит из простых частей, и вообще в мире нет ничего простого»<sup>13</sup>. В “Ultima Thule” Фальтер, по его утверждению, «узнал одну весьма простую вещь относительно мира» (132); из ее знания вытекает возможное знание всех других вещей: «Что же вы скажете об истине, которая включает в себе объяснение и доказательство всех возможных мысленных утверждений?» (131).

---

«ангел мой, ангел мой, может быть, и все наше земное ныне кажется тебе каламбуром, вроде «ветчины и вечности» (помнишь?), а настоящий смысл сущего, этой пронзительной фразы, очищенной от странных, сонных, маскарадных толкований, теперь звучит так чисто и сладко, что тебе, ангел, смешно, как это мы могли сон принимать всерьез <...>» (116). В «ветчине» просматривается как опосредованная, так и непосредственная отсылка к Фрэнсису Бэкону. Так, «ветчина» – ‘ham’ отсылает к Гамлету Шекспира (Hamlet) и через него к Бэкону, так как, по одной из версий, шекспировские псы были написаны Фрэнсисом Бэконом (Люксембург А. Комментарии // Набоков В. В. *Собрание сочинений амер. периода в 5-ти т.* Т. 1. СПб.: «Симпозиум», 1997. С. 583). Впрочем, «ветчина» находится в одном семантическом ряду с беконом – копченой свиной грудинкой и, тем самым, напоминает о Бэконе. Кант же, как известно, посвятил Бэкону «Критику чистого разума».

<sup>12</sup> Кант И. *Критика чистого разума*. С. 372–373.

<sup>13</sup> Там же. С. 378–379.

Безуспешность «горбатых блужданий» художника Синеусова с целью «целиком восстановить посудину» (116), напротив, свидетельствует о несводимости не только сложной субстанции к простым вещам, но и о несводимости целого к сумме его частей; успешность могла бы обеспечить «благополучие в вечности» (116).

Третья антиномия Канта: «для объяснения явлений необходимо еще допустить свободную причинность» – «не существует никакой свободы, но все совершается в мире только согласно законам природы»<sup>14</sup>. В диалоге Фальгера с Синеусовым свободная причинность принимает форму случайности вещей и событий. С одной стороны, открывшаяся Фальтеру истина о мире принадлежит к находящейся за пределами земной логики системе координат, т. е. устанавливает причинность, но иного плана, с другой – Фальтер открывает истину случайно:

<...> в Индокитае, при розыгрыше лотереи, номера вытягивает обезьяна. Этой обезьяной оказался я. Другой образ: в стране честных людей у берега был пришвартован ялик, никому не принадлежавший; но никто не знал, что он никому не принадлежит; мнимая же его принадлежность кому-то делала его невидимым для всех. Я случайно в него сел (129).

В то же время и для Синеусова «в первое же, а не триллионное утро целиком восстановить посудину» – «наимучительнейший вопрос везения, лотерейного счастья, – того самого билета, без которого, может быть, не дается благополучия в вечности» (116).

Наконец, четвертая, последняя, антиномия: «к миру принадлежит, или как часть его, или как его причина, безусловно необходимое существо», т. е. высшая причина мира, что, как результат, предполагает бессмертие, – «нет никакого абсолютно необходимого существа ни в мире, ни вне мира, как его причины»<sup>15</sup>, следовательно, нет и бессмертия.

Трансцендентальная аналитика Канта устанавливает понятие целостности условий для определенного обусловленного, в т. ч. и в решении темы смерти/бессмертия, приписывая предикат определенному предмету на основе всеобщности:

Суждение “*Кай смертен*” могло бы быть почерпнуто мной из опыта с помощью одного лишь рассудка. Но я ищу понятия, содержащего в себе условие, под которым дается предикат (утверждение вообще) этого суждения (в данном случае – понятие человека), и после того как я подвожу предмет под

---

<sup>14</sup> Там же. С. 384–385.

<sup>15</sup> Там же. С. 390–391.

это условие, взятое во всем его объеме (*все люди смертны*), я определяю сообразно этому знанию о моем предмете (*Кай смертен*)<sup>16</sup>.

Фальтер в “Ultima Thule”, на первый взгляд, в толстовском стиле извращая известный силлогизм<sup>17</sup>, на деле соглашается с Кантом:

Во-первых, <...> обратите внимание на следующий любопытный подвох: всякий человек смертен; вы (или я) – человек; значит, вы, может быть, и не смертны. Почему? Да потому что выбранный человек тем самым уже перестает быть всяким. Вместе с тем мы с вами все-таки смертны, но я смертен иначе, чем вы (134–135. Курсив Набокова).

Впрочем, по Канту, однозначное решение – положительное или отрицательное, тезис или антитезис – невозможно. О неприложимости ответа «Да/Нет» к решению «загадки мира», в т. ч. и к решению темы смерти/бессмертия, предупреждает набоковский Фальтер:

<...> если бы вы у меня спросили даже только одно – известно ли мне по-человечески то, что находится за смертью, то есть попытались бы предотвратить обреченное на нелепость состязание двух противоположных, но, в сущности, одинаковых представлений, из моего отрицания вы бы логически должны были вывести, что ваша жизнь небытием не может кончиться, а из моего утверждения вывели бы заключение обратное. И в том и в другом случае, как видите, вы бы остались точно в таком же положении, как были всегда, ибо сухое «нет» доказало бы вам, что я не более вас знаю о данном предмете, а влажное «да» предложило бы вам принять существование международных небес, в котором ваш рассудок не может не сомневаться (136).

Доказательство же Фальтером невозможности ответа на вопрос о «тайне бытия», находясь «в области земных величин» (136), отсылает к рассуждениям Канта о трансцендентальных задачах чистого разума. Фальтер утверждает:

Если вы ищете по под стулом или под тенью стула и предмета там быть не может, потому что он просто в другом месте, то вопрос о существовании стула или тени стула не имеет ни малейшего отношения к игре. Сказать же, что, может быть, стул-то существует, но предмет не там, то же, что сказать, что, может быть, предмет-то там, но стула не существует, то есть

<sup>16</sup> Там же. С. 300. Курсив Канта.

<sup>17</sup> На параллелизм рассуждений Фальтера и размышлений героя в повести Толстого «Смерть Ивана Ильича» указывает Долинин (Долинин А. Примечания // Набоков В. В. *Собрание сочинений рус. периода в 5-ти т.* С. 667).

вы опять попадаетесь в излюбленный человеческой мыслью круг. <...> Как я могу вам ответить, есть ли Бог, когда речь, может быть, идет о сладком горошке или футбольных флажках? (133).

С точки зрения Канта,

На вопрос, какими свойствами обладает трансцендентальный предмет, нельзя <...> ответить указанием «каков он», но можно, конечно, ответить, что сам вопрос не имеет смысла, потому что предмет его не может быть дан. <...> здесь именно мы встречаемся с тем случаем, когда отсутствие ответа есть также ответ, потому что вопрос о свойствах какого-то нечто, которое не может быть мыслимо посредством определенных предикатов, потому что находится вне сферы предметов, могущих быть нам данными, совершенно ничтожен и пуст<sup>18</sup>.

Я. Э. Голосовкер называет «Критику чистого разума» Канта в качестве одного из претекстов романа Достоевского «Братья Карамазовы». С точки зрения Голосовкера, в романе Достоевского «на суд читателей представлен собственно не Иван, а именно Кантов Антитезис»<sup>19</sup>: Достоевский, как и Кант, осуждает бесплодность спора об антиномиях. Черт в кошмаре Ивана, формулируя свою теоретическую базу – «но так как бога и бессмертия все-таки нет, то новому человеку позволительно стать человеко-богом, <...> “все дозволено”, и шабаш!»<sup>20</sup>, – повторяет слова Ивана, в свою очередь, наследующие положению Канта, согласно которому, без Бога моральные идеи не имеют значения<sup>21</sup>. В набоковском рассказе познавший суть вещей Фальтер в своем пренебрежении законами общественного порядка, скорее всего, реализует одновременно формулу Канта и Достоевского: <...> это был человек, как бы потерявший все: уважение к жизни, всякий интерес к деньгам и делам, общепринятые или освященные традиции чувства, житейские навыки, манеры, решительно все. <...> Мимоходом он брал с лотка апельсин и ел его с кожей, равнодушной полуулыбкой отвечая на скороговорку его догнавшей торговки. <...> Однажды он присвоил себе несколько шляп <...> и были неприятности с полицией» (122).

В то время как черт у Достоевского, чтобы мотивировать свою простуду и, следовательно, доказать реальность своего существования, рассказывает об обжигающем прикосновении на морозе к железу («Известна

<sup>18</sup> Кант И. *Критика чистого разума*. С. 408.

<sup>19</sup> Голосовкер Я. Э. *Засекреченный секрет*. Томск: Водолей, 1998. С. 179.

<sup>20</sup> Достоевский Ф. М. *Полное собрание сочинений в 30-ти т.* Л.: Наука, 1976. Т. XV. *Братья Карамазовы*. С. 84.

<sup>21</sup> Голосовкер Я. Э. *Засекреченный секрет*. С. 181–182.



забава деревенских девок: на тридцатиградусном морозе предлагают новичку лизнуть топор; язык мгновенно примерзает, <...> так ведь это только на тридцати градусах, а на ста-то пятидесяти, <...>»<sup>22</sup>), Фальтер очерчивает аналогию между подобным прикосновением и «чувствительной точкой истины» («Но ребенком в сильный мороз я однажды лизнул блестящий замок калитки», 130). Вопрошающему о существовании Бога Ивану явно вторит Синеусов. Набоковский телеологический диалог, в результате, предстает обращенным и к Канту, и к Достоевскому.

В романе «Братья Карамазовы» Достоевский адресует не только к кантовской «Критике чистого разума», но и к его сочинению «О невозможности построения теодицеи», в котором, как считает Смирнов, Кант противопоставляет разумному оправданию Бога книгу Иова<sup>23</sup>. В интерпретации Достоевского бытие Божие не нужно доказывать по Иову/Канту, но нужно отозваться на это бытие, установив власть церкви<sup>24</sup>. Для Набокова, впрочем, существенными оказываются не восходящие к Канту теократические идеи Достоевского и не образ страдальца Иова, но диалог Иов/Бог<sup>25</sup> и решение в этом диалоге темы смерти/бессмертия. Иов, будучи не в состоянии смириться с выпавшими на его душу страшными страданиями, вступает в диалог с Богом. Основные вопросы, которые волнуют Иова и на которые он хочет получить ответ, связаны со смыслом

<sup>22</sup> Достоевский Ф. М. *Полное собрание сочинений в 30-ти т.* Т. XV. *Братья Карамазовы.* С. 75.

<sup>23</sup> Об Иове вспоминает черт в разговоре с Иваном: «Сколько, например, надо было погубить душ и опозорить честных репутаций, чтобы получить одного только праведного Иова, на котором меня так зло поддели во время оно» (Достоевский Ф. М. *Полное собрание сочинений в 30-ти т.* Т. XV. *Братья Карамазовы.* С. 82).

<sup>24</sup> Смирнов И. П. *Роман тайн «Доктор Живаго».* М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 166–167.

<sup>25</sup> Вяч. Иванов усматривает параллель образов Иова и Фауста, по его мнению, входившую в замысел Гете, что поддерживает интерпретацию образа Иова в аспекте решения «загадки» бытия: «Но Фауст – человек не только потому, что он не весь духовная жажда, но он же вместе и жертва бунтующих страстей; он, как и Мейстер, человек потому, что наделен “доброю волею” и обречен на темные блуждания. “Добрый человек к своему темному стремлению всегда смутно чует высокую свою цель”: эти слова справедливо признаются определятельными для всего хода поэмы. Как человек типический, Фауст является символом человечества; как духовно жаждущий и вместе страстно вожделеющий, он оказывается представителем нового индивидуализма. Иов был также представителем человечества, как типический человек доброй воли и тяжелой судьбы; он даже, пожалуй, был представителем и некоего первичного, ветхозаветного индивидуализма; поэтому, Гете догадывается провести параллель между ним и Иовом, и пролог в небе (написанный в 90-х гг.) представляет нам его отдаленным на испытание злему духу, как Иов» (Иванов Вяч. Гете на рубеже двух столетий // Иванов Вяч. *Собрание сочинений.* Т. IV. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1987. С. 152).

бытия и посмертной участью человека: «А человек умирает, и распадается; отошел, и где он?» (Иов. 14: 10). Синеусов в диалоге с Фальтером также пытается выяснить, что ожидает человека «за смертью», «можно ли рассчитывать на загробную жизнь» (134). Уверенность в существовании жизни после смерти могла бы, по мнению и библейского праведника, и набоковского героя, облегчить их земное существование.

*Иов:* «Когда умрет человек, то будет ли он опять жить? Во все дни определенного мне времени я ожидал бы, пока придет мне смена» (Иов. 14: 14);

*Синеусов:* «<...> в минуты счастья, восхищения, обнажения души я вдруг чувствую, что небытия за гробом нет; <...> что жизнь, родина, весна, звук ключевой воды или милого голоса, – все только путаное предисловие, а главное впереди; выходит, что если я так чувствую, Фальтер, можно жить, можно жить, – скажите мне, что можно, и я больше у вас ничего не спрошу» (137).

Однако ни один из спрашивающих так и не получает ответа на свои вопросы. Оба собеседника (в первом диалоге – Бог, во втором – Фальтер) уклоняются от размышлений о судьбе человека, заменяя их рассуждениями о себе и о мире.

*Бог:* «Где был ты, когда Я полагал основание земли? Скажи, если знаешь. Кто положил меру ей, если знаешь? Или кто протягивал по ней вервь? На чем утверждены основания ее, или кто положил краеугольный камень ее <...>? Давал ли ты когда в жизни своей приказания утру и указывал ли заре место ее <...>? Нисходил ли ты во глубину моря, и входил ли в исследование бездны? Отворялись ли для тебя врата смерти, и видел ли ты врата тени смертной? Обозрел ли ты широту земли? Объясни, если знаешь все это» (Иов. 38: 4–6, 12, 16–18);

*Фальтер:* «Я только говорю, что знаю все, что мог бы узнать. То же может сказать всякий, просмотрев энциклопедию, не правда ли, но только энциклопедия, точное заглавие которой я узнал (вот, кстати, даю вам более изящный термин: я знаю заглавие вещей), действительно всеобъемлющая – и вот в этом разница между мною и самым сведущим человеком» (131–132).

Заметим, что и в книге Иова, и в рассказе Набокова нет обещания жизни после смерти, присутствует лишь смутная надежда на ее возможность. В книге Иова: «А я знаю, Искупитель мой жив, и Он в последний день восставит из праха распадающуюся кожу мою сию, И я во плоти моей узрю Бога. Я узрю Его сам; мои глаза, не глаза другого, увидят Его» (Иов. 19: 25–27). В рассказе Набокова: «Мой бранный состав –

единственный, быть может, залог твоего идеального бытия: когда я скончаюсь, оно окончится тоже» (139).

Борхес определяет книгу Иова как «великое древнееврейское подражание платоновскому диалогу»<sup>26</sup>. Однако вопреки правилам жанра платоновского диалога Иов в конце спора с Богом фактически не имеет права на ответ. Как замечает Честертон в предисловии к изданию книги Иова, «если мир и хорош, то лишь тем, что для вас, людей, объяснить его нельзя. Господь вынуждает нас увидеть мир на черном фоне небытия. Иов ставит вопросительный знак, Бог отвечает восклицательным. Вместо того, чтобы объяснить мир, он утверждает, что мир намного нелепей, чем думал Иов»<sup>27</sup>. Аналогичную позицию по отношению к Синеусову-Иову занимает в рассказе Набокова Фальтер: он «не только ничего <...> не сказал, но даже не дал <...> подступить, и, вероятно его последнее слово было такой же издевкой, как и все предыдущие» (138). Страдая односторонностью, диалог и в книге Иова, и в рассказе Набокова, в результате, граничит с монологом<sup>28</sup>.

Возникновение в рассказе “Ultima Thule” аллюзий на Иова, с образом которого ассоциируется срединное положение<sup>29</sup>, свидетельствует, помимо односторонности диалога, о срединном положении набоковско-го героя<sup>30</sup>, находящегося между жизнью и смертью, реальностью и потусторонностью. Переключки “Ultima Thule” с ранним набоковским рассказом «Удар крыла» (1924) усиливают ассоциативную связь философского диспута Синеусова и Фальтера с книгой Иова.

Как и Синеусов, герои рассказа «Удар крыла» (собирающийся закончить жизнь самоубийством Керн и гибнущая в финале рассказа Изабель) занимают срединное положение между жизнью и смертью, на что

<sup>26</sup> Борхес Х. Л. *Сочинения в 3 тт.* Рига: Полярис, 1994. Т. 2. С. 79.

<sup>27</sup> Честертон Г. К. Книга Иова. // *Мир Библии.* №1. М., 1993. С. 35.

<sup>28</sup> Впрочем, если следовать Рене Генону, то следует признать, что есть вещи, находящиеся за пределами речи: «О Дао нельзя ничего сказать, а если о нем что-то говорят, значит, это не Дао. Кто постиг Бесформенное, которое дает формы формам, тот знает, что Дао нельзя дать имя. Отвечать на вопрос о Дао – значит не знать Дао. А спрашивающий о Дао никогда не слышал о нем. О Дао нечего спрашивать, а спросишь о нем – не получишь ответа. Вопрошать о недоступном вопрошанию – значит спрашивать впустую. Отвечать там, где не может быть ответа, – значит потерять внутреннее. Тот, кто утратил внутреннее и спрашивает впустую, вокруг себя не видит Вселенной, а внутри себя не замечает Великое начало» (*Бхават-Гита*. IX, 4–5 / В переводе А. Каенской и И. Манциарли. Цит. по: Генон Р. *Очерки о традиции и метафизике.* СПб.: Азбука, 2000. С. 157).

<sup>29</sup> О подобной интерпретации образа Иова см.: Громов М. Н. Иов русского символизма // Вячеслав Иванов. *Архивные материалы и исследования.* М.: Русские слова-ри, 1999. С. 468.

<sup>30</sup> Заметим, что Синеусову около 35 лет – по Данте, это возраст, являющийся серединой человеческой жизни, вершиной ее дуги (Данте Алигьери. *Божественная комедия.* «Пир», IV, 23).

прозрачно намекает число 35: Керну 35 лет, а Изабель живет в комнате № 35. В центре повествования как раннего, так и самого позднего в русском периоде творчества рассказа Набокова – герой, потерявший жену. Смерть воспринимается героями обоих рассказов как «провал», «дыра в жизни»: «Вся прошлая жизнь представилась ему [Керну] зыбким рядом разноцветных ширм, которыми он ограждался от космических сквозняков. <...> Сколько их было уже, шелковых тряпок этих, как он силился занавесить ими черный провал! Путешествия, книги в нежных переплетках, семилетняя восторженная любовь. Они вздувались, лоскутки эти, от внешнего ветра, рвались, спадали один за другим. А провала не скрыть, бездна дышит, всасывает» (I, 38–39); «Милая твоя голова, ручеек виска, <...> как мне примириться с исчезновением, с этой дырой в жизни, куда все теперь осыпается, скользит вся моя жизнь, мокрый гравий, предметы, привычки... и какая могильная ограда может помешать мне тихо и сытно провалиться в эту пропасть. Душекружение» (114). Если в «Ударе крыла» Керн собирается застрелиться из парабеллума, который он хранит у себя в чемодане, то в «Ultima Thule» Синеусов заявляет Фальтеру: «я обещаю вашу тайну держать при себе и даже, если хотите, застрелиться тотчас после вашего сообщения» (128).

Стремление одного из героев рассказа «Удар крыла» – некоего Монфори, «признающего только Библию и карамболи» (I, 38), – присутствовать при самоубийстве, наблюдать за переходом от жизни к смерти, мотивировано одним из возможных прочтений книги Иова. За многозначительной паузой набоковского героя, считающего, что, «если особым образом вникнуть в книгу Иова, то тогда...» (I, 38)<sup>31</sup>, стоит мысль о том противоречии, в которое вступает книга Иова с другими библейскими текстами. В отличие от Ветхого и Нового Завета, в книге Иова нет ни идеи посмертного бытия, ни характерной для каббалистического иудаизма идеи реинкарнации.

В то же время Иов – это не только страдалец и богоборец, но и – в частности, в интерпретации Вяч. Иванова, – «Иов преображенный»<sup>32</sup>, т. е. человек, преодолевший если не смерть, то нечто к этому близкое:

Но лишь кто долгий жизни срок  
Глубоко жил и вечно ново,  
Поймет – не безутешный рок,

---

<sup>31</sup> См. также: «А был библейский Бог... Дело в том, что Он не один; много их, библейских богов... Сонмище... Из них мой любимый... «От чихания его показывается свет; глаза у него, как ресницы зари». Вы понимаете, что это значит? А? И дальше: «... мясистые части тела его сплочены между собой твердо, не дрогнут». Что? Что? Понимаете?» (I, 47)

<sup>32</sup> См.: Громов М. Н. Иов русского символизма // Вячеслав Иванов. *Архивные материалы и исследования*. С. 470.

Но утешение Иова:  
 Как дар, что Бог назад берет,  
 Упрямым сердцем не утрачен,  
 Как новый из благих щедрот  
 Возврат таинственный означен<sup>33</sup>.

Аллюзии в набоковских произведениях на книгу Иова, таким образом, обостряют вопрос о жизни и смерти, возможности/невозможности бессмертия, но философский путь решения вопроса, в т. ч. и путь философского диалога, далек от того, чтобы явиться ключом к ответу.

## 2.

Уютны мне черные сны.  
 В них память свежееет моя.  
 Александр Блок

Мистико-философский план концептуализации тайны у Набокова заставляет обратиться к теме памяти. Среди многочисленных подтекстов “Ultima Thule” Набокова – пласт ассоциаций, связанных с древнегностическим мифом «Гимн жемчужине» («Гимн душе»), включенным в состав апокрифических Деяний апостола Фомы. Основной гностический миф в «Гимне жемчужине» обращается к теме потери памяти и анамнезиса. Так, принц, на время забывший о Жемчужине, получает письмо от родителей, которое, став словом, пробуждает его от сна. По мнению Элиаде, существует общность между гностицизмом и некоторыми аспектами индийского мышления, в частности, это тема забвения-плена и воскрешения памяти. Одна из возможностей припоминания – постепенный возврат к «истокам», подъем во Времени, начиная с настоящего момента до «абсолютного начала»; ««абсолютная память» – память Будды, например, – равняется познанию всего и сообщает его обладателю космократическое могущество»<sup>34</sup>. В “Ultima Thule” Фальгер, которого газеты изображают в виде «тибетского мудреца», демонстрирует знание слов, написанных женой Синеусова перед смертью, претендуя тем самым на обладание абсолютной памятью.

Среди вещей, занимавших мысли Фальгера незадолго до поразившей его «сверхжизненной молнии», мимоходом упоминается «забавная математическая задача, по поводу которой он в прошлом году переписывался со шведским ученым» (120). Эта задача в совокупности с «пепельным от

<sup>33</sup> Иванов Вяч. *Стихотворения и поэмы*. Л.: Советский писатель, 1976. С. 262.

<sup>34</sup> Элиаде М. *Аспекты мифа*. М.: Академический Проект, 2000. С. 87, 89.

звезд челом ночи», «роением огней в старом городе», «сухим и сладким запахом», «метафизическим вкусом удачно купленного и перепроданного вина» и «известием о смерти единокровной сестры» и образовала ту «благоприятную среду», в которой вспыхнула «сверхжизненная молния» (120). Есть все основания предполагать, что под шведским ученым, занятым решением математической задачи, Набоков имел в виду Эмануэля Сведенборга (1688–1772), ученого, мистика, философа и теолога. Сведенборг, в первой половине своей жизни воспринимавший Вселенную как механизм, подверженный действию точных законов<sup>35</sup>, под влиянием событий одной ночи, как и набоковский герой, совершенно изменил свое мировоззрение<sup>36</sup>. В сочинениях Сведенборга проскальзывают ответы на многие вопросы художника Синеусова, в частности, на вопрос о том, «есть ли хоть подобие существования личности за гробом» (135). Еще за несколько лет до знаменательной ночи шведский ученый был занят проблемой локализации души человека и характером ее связи с телом, пытаясь доказать бессмертие души<sup>37</sup>. В трактате «О мире духов» Сведенборг заявляет:

<...> и у духа человеческого есть образ человеческий <...> он, отделяясь от тела, пользуется такими же чувствами и общим чувствилищем, как и в теле; что вся жизнь глаза, уха – словом, вся жизнь чувств во всех частностях ее принадлежит не плоти человека, а духу его. Поэтому духи видят, слышат, чувствуют, точно как и мы, только не в природном, а в духовном мире, уже после отрешения своего от тела (гл. 434)<sup>38</sup>.

Сомнение Синеусова в возможности сохранения памяти после смерти тела – «Помнишь, мы как-то завтракали (принимали пищу) года за два

---

<sup>35</sup> “Ipse mundus pure mechanismus est”. В этот период Сведенборг был известен не только как талантливый инженер, но и как математик, автор труда по алгебре (1717–1719), создатель концепции, согласно которой, материя представляет собой движение, воспринимаемое как геометрическая форма (“Principia Rerum Naturalium”, 1734).

<sup>36</sup> По свидетельству Сведенборга, 7 апреля 1744 г. состоялась его первая встреча с Богом, а через год – вторая, открывшая для него новую жизнь. Впрочем, и во второй половине жизни, объясняя явления в духовном мире, Сведенборг часто пользовался математическим языком, напоминающим язык теории множеств (в первую очередь, имеется в виду 56-я глава трактата “De Coelo et ejus Mirabilibus et de Inferno”, 1758). Заметим, что важное место среди переключек Набокова со Сведенборгом занимают нашедшие отражение в рассказе “Ultima Thule” представления о Thule как о метафизическом центре мира. Убежденность Сведенборга в существовании на территории России духовного центра – Шамбалы, получившая реализацию в мотиве «пути на север», включает шведского мистика в нордическую традицию, в круг легенд об Ultima Thule.

<sup>37</sup> Этой теме посвящены работы Сведенборга “Oeconomia Regni Animalis” (1740–1741) и “Regnum Animale” (1744–1745).

<sup>38</sup> Сведенборг Э. О мире духов // Сведенборг Э. *О небесах, о мире духов и об аде*. СПб.: Азбука, 2000. С. 318–319.

до твоей смерти? Если, конечно, память может жить без головного убора» (113) – однозначным образом разрешается в сочинениях Сведенборга:

Я также на деле убедился, что человек уносит с собой в ту жизнь всю память свою <...> не столько общие предметы, но и самые частные, однажды вошедшие в память, остаются там вовеки (гл. 462 *bis* и след.)<sup>39</sup>.

Впрочем, мистический путь к раскрытию тайны в припоминании, как и философское решение, не завершается у Набокова ее разгадкой. Аллюзии к учению Сведенборга – лишь одно из многочисленных прочтений рассказа, завершающегося многозначным многоточием.

Обращение Набокова к вопросам познания Логоса, особенно с учетом гетевских ассоциаций<sup>40</sup>, находит соответствие в том восприятии поэзии Гете<sup>41</sup>, которое сложилось в культуре серебряного века, а именно: в представлении ее как «трагической лирики мировых загадок»<sup>42</sup>. Загадка может считаться «отгаданной в том случае, если дан абсолютно правильный и он же единственный ответ»; однако, именно это – получить правильный ответ на единственно верный вопрос и, тем самым, разгадать вселенскую загадку – и не удастся в диалоге с Фальтером художнику Синеусову. Загадка (основание тайны) у Набокова, как и в античности, – нечто архаично-детское, недоступное взрослому рациональному познанию<sup>43</sup>.

Решая тему смерти/бессмертия, Набоков, как обычно, сталкивает различные учения и взгляды; при этом нет однозначного прочтения диалога различных философских и мистико-философских учений и взглядов, приходится гадать: что ждет за гробом – небытие или то главное, к чему жизнь была только «путаным предисловием»?

<sup>39</sup> Там же. С. 337; 340.

<sup>40</sup> О фаустианских ассоциациях в рассказе “Ultima Thule” см. гл. III §1 «В поисках Ultima Thule: Набоков» настоящего издания.

<sup>41</sup> См., в частности: Васильева Г. М. Образ И. В. Гете в культуре серебряного века // *Время Дягилева. Универсалии серебряного века*. Третьи Дягилевские чтения: Материалы. Вып. 1. Пермь, 1993. С. 35–44. Мережковский, взявший эпиграфом к сборнику «Символы» (1892) фразу из «Фауста» Гете “Alles Vergangliche ist nur ein Gleichnis”, переводит ее с позиций символизма: «Все преходящее // Есть только символ» (в немецком оригинале: *Gleichnis* – ‘подобие, сравнение’). О связях творчества Мережковского с творчеством Гете см.: Коренева М. Ю. Д. С. Мережковский и немецкая культура (Ницше и Гете. Притяжение и отталкивание) // *На рубеже XIX и XX веков: Из истории международных связей русской литературы* / Отв. ред. Ю. Д. Левин. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1991. С. 44–76.

<sup>42</sup> См.: Белый Андрей. *Арабески: Книга статей*. М.: Мусагет, 1911. С. 226; Волошин М. *Лику творчества*. М.: Наука, 1988. С. 444–445; Иванов Вяч. *Борозды и межи. Опыт эстетические и критические*. М.: Мусагет, 1916. С. 293–294.

<sup>43</sup> Как отмечает Смирнов, «тайственное – не praesentia in absentia, но иноприсутствие» (Смирнов И. П. *Роман тайн «Доктор Живаго»*. С. 15).

### *III. QUEST И ЛОКУС*

---

---



---

## *В поисках Ultima Thule: Набоков*

---

### 1.

Ultima Thule! Utmost Isle!  
*Henry Wadsworth Longfellow*

Смысл рассказа “Ultima Thule”, одного из самых поздних<sup>1</sup> и самых загадочных в «русском» периоде творчества Набокова, во многом связан с принятой в античной и европейской культуре интерпретацией Ultima Thule, крайнего северного предела ойкумены, и пути-quest’a, конечная цель которого – отыскать Ultima Thule.

По Страбону и Плинию Старшему, Thule – реально существующий открытый Пифеем остров, расположенный севернее Британских островов (Strab. 63, aus Polybius schopfend; Plin. n. h. IV 104)<sup>2</sup>. Римские поэты включают Thule в круг самых северных земель, сравнивая ее со страной Гипербореев и северным полюсом (Claudian. In Rufinum, II, 239–241; Stac. Silvae, III, 5, 18–22). В творчестве Набокова северных островов несколько: Зоорландия («Подвиг»), Zembla (“Pale Fire”) и Ultima Thule (“Ultima Thule”, “Solus Rex”); все они в той или иной степени сходны между собой<sup>3</sup>. Ultima Thule Набокова, как и Thule античной реалистической традиции, – в первую очередь, далекая северная страна, затерявшаяся «в тумане моря»<sup>4</sup>. Образ «далекого, печального королевства», расположенного

---

<sup>1</sup> Написан в марте-апреле 1940 г.; впервые опубликован в «Новом журнале» (Нью-Йорк), 1942, № 1. Рассказ представляет собой первую главу незавершенного романа; вторая глава под названием “Solus Rex” вышла в 1940 г. («Современные записки», LXX. Париж).

<sup>2</sup> Долгое время считалось, что это Мейнланд, самый большой из островов Шетландского архипелага. Современные исследователи, однако, относят Туле к Исландии или к Норвегии.

<sup>3</sup> Davydov S. Invitation to a Beheading // *The Garland Companion to Vladimir Nabokov* / Ed. by V. E. Alexandrov. New York; London: Routledge, 1995. P. 203. В интервью Альфреду Аппелю Набоков замечает: «Призрак далекого, печального королевства, кажется, уже с двадцатых годов бродит по моей поэзии и прозе. <...> И Зембла, и Ultima Thule – страны, в отличие от северной России, гористые, и язык их принадлежит к ложноскандинавскому типу» (Набоков В. В. *Собрание сочинений амер. периода в 5-ти т.* СПб.: «Симпозиум», 1997. Т. 5. С. 621).

<sup>4</sup> Набоков В. В. *Собрание сочинений рус. периода в 5-ти т.* СПб.: «Симпозиум», 2000. Т. 5. С. 125. В дальнейшем ссылки на это издание – в тексте статьи с указанием номера страницы в скобках. Ср. с описанием Туле у Вергилия: “<...> an deus immensi venias maris ac tua nautae numina sola colant, tibi serviat ultima Thule <...>” (Verg. Georg., I, 29–30).

где-то на северо-западе на берегу Океана, поддерживают «северные» литературные аллюзии. Вересковые равнины набоковской “Ultima Thule” отсылают к шотландским пейзажам романов сэра Вальтера Скотта («Айвенго» – “Ivanhoe”) и поэзии Роберта Бернса и, безусловно, адресуют к Шекспиру.

В рассказе Набокова главный герой в поэме «странного шведа, или датчанина, или исландца» (125), заказавшего к ней серию иллюстраций, – «северный король, несчастный и нелюдимый; <...> в его государстве <...> на грустном и далеком острове развиваются какие-то политические интриги, убийства, мятежи, серая лошадь, потеряв всадника, летит в тумане по вереску...» (125). Похоже, что указаниями на возможную национальность автора поэмы “Ultima Thule” Набоков очерчивает круг основных исследователей Thule в эпоху средневековья. Так, первое реалистическое описание Thule принадлежит шведскому исследователю Олаусу Магнусу (Magnus Olaus. *Historia de Gentibus Septentrionalibus*. 1555). Реальные сведения о далеком северном острове соединяются с мифологией в известном историческом сочинении датчанина Саксона Грамматика (Grammaticus Saxo. *Gesta Danorum*. XII в.). Как сакральный центр мира представляет Thule исландский алхимик Арне Сакнюссем (XV в.).

На фоне северного пейзажа – в вересковой степи происходит встреча Макбета с ведьмами (“Macbeth”, Act 1, Scene 1, 3) и ведьм с Гекатой (“Macbeth”, Act 3, Scene 5); в грозу по вереску бродит одинокий и несчастный король Лир<sup>5</sup>, растерявший после ухода от дочери свою свиту и лошадей (“King Lear”, Act 3, Scene 1, 2, 4; Act 4, Scene 1). Действие трагедии «Макбет», сюжет которой заимствован Шекспиром из «Хроник Англии, Шотландии и Ирландии» Рафаэля Холиншеда, происходит в Шотландии, место действия «Короля Лира» – Британия. Об устойчивости образа скитающегося по вересковым степям несчастного короля Лира свидетельствует замечание Оскара Уайльда, сделанное им по поводу шекспировских трагедий:

We become lovers when we see Romeo and Juliet, and Hamlet makes us students.  
The blood of Duncan is upon our hands, with Timon we rage against the world,  
and when Lear wanders out upon the heath the terror of madness touches us<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Ср.: “KENT. But who is with him?/ Gentleman. None but the fool; who labours to out-jest. His heart-struck injuries” (“King Lear”, Act 3, Scene 1); “<...> here I stand <...> A poor, infirm, weak, and despised old man” (“King Lear”, Act 3, Scene 2).

<sup>6</sup> Wilde O. The Portrait of Mr. W. H. *Blackwood's Edinburgh Magazine*. 1889, July.

Не исключено, что фамилия героя набоковского рассказа – Синеусов – восходит к Синеусу – брату Рюрика и Трувора<sup>7</sup>. Северную природу набоковской Thule подчеркивает и «ложноскандинавский», вернее, германо-скандинавский характер имен исторических деятелей, упомянутых во второй главе незавершенного романа (“Solus Rex”): Гильдрас, Офодрас, Уперхульм, Рогфрид, Ильда<sup>8</sup>.

There is no far or near,  
There is neither there nor here...

*Henry Wadsworth Longfellow*

Географическая определенность набоковской Ultima Thule, однако, амбивалентна. Thule в античной поэтической традиции противопоставлена Югу (как правило, Индии или Африке)<sup>9</sup>, в набоковской интерпретации – с ним соотнесена. В рассказе “Solus Rex” повествуется о строительстве моста через Эгель, на котором жене художника Синеусова суждено во второй раз умереть. В названии моста *Эгель* – намек на Эгейское море (Эгель – Эгей), месторасположение и название которого (Эгейское море – рукав Средиземного моря, находится между Грецией и Малой Азией) связаны с историей и мифологией Греции. Биассоциативность набоковской Thule (Север – Юг), в результате, представляет собой палимпсест ключевых эпизодов путешествия первооткрывателя Thule, греческого географа и астронома Пифея, чье плавание к берегам Северной Европы началось и закончилось в Средиземноморье<sup>10</sup>. Переключки незавершенного романа Набокова с трилогией Сологуба «Творимая легенда» (Средиземноморье – место, где находится королевство, созданное фантазией поэта и мага Триродова) усиливают средиземноморский пласт ассоциаций. Так, в обоих произведениях используется композиционный прием «параллельных жизней», переключается и целый ряд деталей. Главные герои произведений – Триродов и Синеусов – вдовцы; смерть ждет и

<sup>7</sup> Левинтон Г. The Importance of Being Russian или Les allusions perdues // В. В. Набоков: Pro et contra / Сост. Б. Аверин, М. Маликова, А. Долинин. СПб.: Русский Христианский Гуманитарный Институт, 1997. С. 327.

<sup>8</sup> Ср., например, имена в немецком эпосе «Кудруна», исландской скальдической поэзии, «Саге о Вельсунгах», «Старшей Эдде», «Младшей Эдде», «Деяниях датчан» Саксона Грамматика и т. п.

<sup>9</sup> Восс. De consolatione philosophiae, III, (2), 5–10); Stac. Silvae, III, 5, 18–22. О противопоставлении Thule югу см.: Широкова Н. С. *Культура кельтов и нордическая традиция античности*. СПб.: Евразия, 2000. С. 54.

<sup>10</sup> По замечанию героя рассказа “Ultima Thule” Фальгера, «круглота земли <...> отражена и в логике: при идеально последовательном продвижении мысли вы вернетесь к отправной точке...» (128–129).

обеих королев, Ортруду и Белинду (Ортруда гибнет от извержения вулкана, Белинда – от бомбы). В трилогии Сологуба огромное число сплетней и слухов вызывают любовные похождения принца Танкреда, в рассказе Набокова “Solus Rex” – похождения принца Адульфа. Оба героя так и не взойдут на престол, к которому стремятся: будут предательски убиты<sup>11</sup>.

Следующий за амбивалентностью шаг, разрушающий географическую закреплённость Ultima Thule, – вынесение ее за пределы обитаемого мира: в космическое пространство. В античной литературной традиции Thule не только самая северная труднодоступная граница ойкумены, но и часть фантастического мира<sup>12</sup>. Герой романа Антония Диогена «Невероятные приключения по ту сторону Фулы» (τά Απισσα ὑπέρ Θούληζ), известного в пересказе патриарха Фотия, посетив вполне реальный остров Фулу, путешествует также «по ту сторону Фулы» и движется «к северу в сторону Луны, видя в ней некую более чистую землю»<sup>13</sup>. Вехой на пути к Луне – в Другой мир – предстает сходный с Thule архипелаг Огигия в трактате Плутарха «О видимом лике Луны» (Plut. Moralia, 941b). В незавершенном романе Набокова среди претекстов “Ultima Thule”, наряду с задающими северный или южный (средиземноморский) географический локус повествования, – топонимы, сообщающие Thule внеземную природу и, тем самым, сближающие ее с идеализирующей античной традицией: в частности, планета из поэтической сказки Эдгара По “The Power of Words”:

This wild star – it is now three centuries since, with clasped hands, and with streaming eyes, at the feet of my beloved – I spoke it – with a few passionate sentences – into birth. Its brilliant flowers *are* the dearest of all unfulfilled

---

<sup>11</sup> Заметим попутно, что Эгейское море – место трагической смерти поэта-георганца Руперта Брука (участвовавший в Первой мировой войне, он умер от заражения крови в корабельном госпитале на пути в Дарданеллы). Набоков посвятил Бруку статью (Набоков В. В. Руперт Брук // *Транс.* Кн. 1. С. 212–231); аллюзии на английского поэта мелькают в романе «Подвиг» (1932). Как считает Дж. Сиссон, Набокову была близка развиваемая во многих стихах Брука идея трансцендентности сознания, продолжающего существование и после смерти (Sisson J. V. Nabokov and Some Turn-of-the-Century English Writers // *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. P. 531).

<sup>12</sup> Широкова вводит идеализирующую традицию о Thule в круг «островных утопий» эпохи эллинизма: в текстах этой традиции Thule – место необыкновенных приключений, сакральный иницирующий центр мира (Широкова Н. С. *Культура кельтов и нордическая традиция античности*. С. 52–56).

<sup>13</sup> Диоген Антоний. Невероятные приключения по ту сторону Фулы // *Поздняя греческая проза* / Пер. под ред. М. Е. Грабарь-Пассек, С. В. Поляковой. М.: Гослитиздат, 1960. С. 175.

dreams, and its raging volcanoes *are* the passion of the most turbulent and unhallowed of hearts<sup>14</sup>.

Хольтхузен усматривает вариацию на тему сказки По в «Творимой легенде» Сологуба – в объяснении Триродовым вселенной как пространства, в основе которого лежит один первоначальный атом<sup>15</sup>. В этом случае образ Ultima Thule у Набокова, являясь откликом как на планету, возникшую под воздействием импульса – сказанного слова, у По<sup>16</sup>, так и на ее аналог в трилогии Сологуба, парадигматичен и – в таком своем качестве – онтологичен. В то же время набоковская аллюзия на стихотворение По “Dream-land”<sup>17</sup>, помещая Thule за пределами времени и пространства, лишает Thule какой бы то ни было онтологической определенности:

I have reached these lands but newly  
From an ultimate dim Thule –  
From a wild weird clime that lieth, sublime,  
Out of SPACE – out of TIME<sup>18</sup>.

In what vast, aerial space,  
Shines the light upon thy face?

*Henry Wadsworth Longfellow*

Впрочем, остров в его космической и, более того, внепространственной и вневременной перспективе – далеко не конечная цель интертекстуального травелога Набокова. За космизмом Ultima Thule – нетопонимического

<sup>14</sup> Poe E. A. *The Power of Words // The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Edison, NJ: Castle Books, 2002. P. 391.

<sup>15</sup> Holthusen J. *Fedor Sologub's Roman-Trilogie*. The Hague: Mouton, 1960. P. 43. В то же время «космизм» сологубовского варианта Thule в «Творимой легенде» поддерживается его автоинтертекстуальной связью со сказочной землей Ойле из поэтического цикла «Звезда Маир».

<sup>16</sup> В набоковском рассказе вместо планеты с цветами и вулканами – Ultima Thule, поросший вереском остров, родившийся из поэмы скандинавского писателя и иллюстраций к ней художника Синеусова. О других связях Набокова и По см. подробно: Peterson D. E. *Nabokov and Poe // The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. P. 463–472. Безусловно, можно прочертить аналогию между стремлением Синеусова добиться бессмертия для своей умершей жены и решением темы метемпсихоза в ряде рассказов По (“Morella”, “Ligeia” и др.).

<sup>17</sup> На эту связь указывает Долинин в примечаниях к “Ultima Thule” (Долинин А. Примечания // Набоков В. В. *Собрание сочинений рус. периода в 5-ти т.* Т. 5. С. 665).

<sup>18</sup> Poe E. A. *Dream-Land // The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. P. 794.

плана лунатизм. Сумасшедший<sup>19</sup> Фальтер расценивает ужас «при мысли о <...> беспамятстве» (136), подстерегающем после смерти, как один из симптомов «подлунной болезни» (136).

Идея странствия на Луну как путешествия в потусторонний мир, характерная для астральной теологии и присутствующая в традициях Индии, Ирана и Греции, отразилась в т. ч. и в трактате Плутарха «О видимом лике Луны» (*Plut. De facie in orbe Lunae*), который не только выносит Огигию за пределы реальной географии, но и включает архипелаг в раннюю античную традицию «островов блаженных», в свою очередь, перекликающуюся с кельтскими представлениями о загробном мире. Так, и в греческих текстах, и в кельтских легендах остров исполняет роль сакрального иницирующего центра, Сатурн же, которого держит в плену на Огигии Юпитер, во многом сходен с кельтским богом потустороннего мира Дагдой, обладающим властью над временем<sup>20</sup>.

В трилогии Сологуба к античным представлениям об *Ultima Thule* отсылает мотив космического полета на Луну. Триродов, маскирующий космический корабль под оранжерею, рассматривает Луну как вариант возможного убежища в случае опасности: «Я избрал способ преодолеть земное тяготение. Я обращаю мою оранжерею в шар, подобный планете, и на нем поднимусь с земли. Куда я устремлюсь, я еще не знаю. Это зависит от обстоятельств. <...> Мы отправимся, может быть, на луну»<sup>21</sup>. По мнению Триродова, притяжение земли можно преодолеть, воспользовавшись психической энергией умерших людей:

Эти силы не уничтожаются смертью. Они непрерывно одухотворяют природу, превращая материю в энергию. Природа, вначале грубая и безжизненная, из века в век становится все более одухотворенною и тонкою<sup>22</sup>.

В результате, в трилогии, как и в античной традиции о *Thule*, которая входит в число «островных утопий», связанных с представлениями об «островах блаженных» (месте обитания людей после смерти), прослежи-

<sup>19</sup> В английской версии рассказа «сумасшедший» переводится как “lunatic” (*Nabokov V. The Stories of Vladimir Nabokov*. New York: Vintage International, 1997. P. 511), что оживляет связь с *lunar* – ‘of the moon’, ‘лунный’. О луне у Набокова см.: Эткинд А. *Толкование путешествий*. М.: Новое литературное обозрение, 2001.

<sup>20</sup> Об особом месте, занимаемом трактатом Плутарха в традиции о *Thule*, и о кельтских основаниях трактата см. подробно: Широкова Н. С. *Культура кельтов и нордическая традиция античности*. С. 56–58.

<sup>21</sup> Сологуб Ф. *Творимая легенда*. М.: Современник, 1991. С. 551.

<sup>22</sup> Там же. С. 466–467.

вается параллелизм: фантастический остров – Ultima Thule – «остров мертвых» – луна<sup>23</sup>.

Обращаясь к теме смерти/бессмертия, Сологуб во многом опирается на идею регуляции природы в «Философии общего дела» Николая Федорова. По Федорову, высшей целью регуляции, «общим делом» человечества, является достижение бессмертия через воскрешение предков<sup>24</sup>. В романе «Дар» и рассказе “Ultima Thule” полемика Набокова с Федоровым балансирует на грани парадокса<sup>25</sup>: залог бессмертия не воскрешение умерших, а память о них; непосредственное же условие самого человеческого существования – память умерших:

<...> память о тебе может сойти, хотя бы грамматически, за твою память и ради крашеного слова вполне могу допустить, что если после твоей смерти я и мир еще существуем, то лишь благодаря тому, что ты мир и меня вспоминаешь (113).

Название набоковской реки *Эгель* в рассказе “Solus Rex” – неточный палиндром реки *Лигоя* из цикла «Звезда Маир» Сологуба; среди смыслов Лигоя (наряду с существующей интерпретацией ее как реки любви и счастья) – река в царстве мертвых:

Тихий берег синего Лигоя  
Весь в цветах нездешней красоты.  
Тихий берег синего Лигоя –  
Вечный мир блаженства и покоя,  
Вечный мир свершившейся мечты<sup>26</sup>.

В результате, у Набокова, как и у Сологуба, Thule находится не только за пределами земного пространства, но и – в традиции «островов блаженных» – за пределами «нашего» мира.

<sup>23</sup> Заметим, что лунатизм «декадентов», в т. ч. и Сологуба, неоднократно отмечался исследователями как начала XX века, так и современными. См.: Розанов (Розанов В. В. *Люди лунного света*. М.: Дружба народов, 1990. С. 206); Эллис (Эллис. *Русские символисты*. М.: Мусагет, 1910. С. 57 и след.); Ханзен-Лёве (Ханзен-Лёве А. *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм*. СПб.: Академический проект, 1999. С. 199–224) и др.

<sup>24</sup> О влиянии на Сологуба идей Николая Федорова см.: Павлова М. О смерти или бессмертия в произведениях Ф. Сологуба: «Творимая легенда» в свете «Философии общего дела» Н. Федорова // *Europa orientalis*. 1992. Т. 11, 1/2. С. 121–134.

<sup>25</sup> На федоровский подтекст романа «Дар» указал Долинин. Синеусов же наследует Годунову-Чердынцеву (“Ultima Thule” и “Solus Rex” являются продолжением «Дара»), что делает вполне закономерным присутствие «Философии общего дела» в качестве одного из претекстов незавершенного романа Набокова.

<sup>26</sup> Сологуб Ф. *Стихотворения*. Л.: Советский писатель, 1978. С. 218.

## 2.

Welcome! this vacant chair is thine,  
Dear guest and ghost!

*Henry Wadsworth Longfellow*

В незавершенном романе Набокова мотив смерти в сочетании с мотивом погони за призраком женщины (объектом поиска в рассказе выступает умершая жена художника Синеусова) отсылает к истории об Орфее и Эвридике<sup>27</sup>.

Сюжет о поисках в загробном мире утраченной возлюбленной – Эвридики фундирует целый ряд литературных и биографических ассоциаций вокруг “Ultima Thule”; архетипичность чувства, испытываемого героем после смерти возлюбленной, не исключает, а зачастую и предопределяет интертекстуальный параллелизм. Так, тема «орфической» связи с потусторонним миром в переводе Набоковым стихотворения Ходасевича «Баллада» (в набоковской версии получившего символическое название – “Orpheus”) инспирирует появление призрака (отсутствующего в русском оригинале) и, в свою очередь, отзывается в романе “Pale Fire”<sup>28</sup>:

And the room and the furniture slowly,  
slowly start in a circle to sail,  
and a great heavy lyre is from nowhere  
handed me by a ghost through the gale.  
And the sixty-watt sun has now vanished,  
and away the false heavens are blown:  
on the smoothness of glossy black boulders  
this is Orpheus standing alone<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> См. гл. I §1 «Мифопоэтика сюжета об Орфее и Эвридике в культуре первой половины XX века» настоящего издания. Добавим, что в рассказе “Ultima Thule” в контексте «Помнишь, мы как-то завтракали <...> на роскошной, многоярусной границе Италии, где асфальт без конца умножается на глицинии и воздух пахнет резиной и раем» (113) слышится намек на асфодели – цветы, растущие на лугах близ реки Леты, где блуждают тени умерших и где Орфей оглянулся на следовавшую за ним к выходу из Аида тень Эвридики.

<sup>28</sup> Nabokov V. Orpheus // *New Directions in Prose and Poetry*. Norfolk, CT: New Directions, 1941. P. 600. О связи романа Набокова “Pale Fire” со стихотворением Ходасевича «Баллада» см.: Frazier (Frazier K. A. Note on *Pale Fire* and Khodasevich’s “Ballada” // URL: <http://www.libraries.psu.edu/nabokov/fraz1.htm>). О теме потусторонности в “Pale Fire” см.: Boyd (Boyd B. Shade and Shape in *Pale Fire* // URL: <http://www.libraries.psu.edu/nabokov/boydpf1.htm>).

<sup>29</sup> Ср. с оригиналом Ходасевича:



Среди многочисленных параллелей, в той или иной мере варьирующих древнегреческую легенду<sup>30</sup>, – стихотворные произведения Державина<sup>31</sup>, пытавшегося таким образом «излить свою печаль о потере жены»:

Приди ко мне, Пленира,  
В блистании луны,  
В дыхании зефира,  
Во мраке тишины!  
Приди в подобьи тени,  
В мечте иль легком сне  
И, седша на колени,  
Прижмися к сердцу мне<sup>32</sup>.

Объединяет все эти произведения тема возможности любви после смерти, о которой писал Вяч. Иванов в связи с «Коринфской невестой»: «Земля не остужает любви», – вот, что узнал, наконец, Гете. <...> Природа хочет соединения индивидуумов, предназначенных ею к соединению, и случайная смерть одного бессильна отворать это предопределение»<sup>33</sup>. Как известно, сам Иванов после смерти жены в 1907 г. продолжал находиться с ней в состоянии мистической связи<sup>34</sup>.

---

И в плавный, вращательный танец  
Вся комната мерно идет,  
И кто-то тяжелую лиру  
Мне в руки сквозь ветер дает.  
И нет штукатурного неба  
И солнца в шестнадцать свечей:  
На гладкие черные скалы  
Стопы опирает – Орфей (Ходасевич В. Ф. *Стихотворения*. Л.: Искусство, 1989. С. 54).

<sup>30</sup> Среди параллелей и такие шедевры как «Коринфская невеста» Гете, и произведения «второсортной» литературы. Так, например, один из прообразов художника Синеусова – мсье Аман из «Романа в лесу» Анны Радклифф, неутешный вдовец, лишившийся во время неудачных родов жены и ее самой, и ребенка.

<sup>31</sup> Заметим попутно, что художественная биография Державина, безусловно, знаковая Набокову, была составлена Ходасевичем (в 1931 г.), неоднократно обращавшимся к державинской теме (о влиянии на Набокова-Сирина «Державина» Ходасевича см.: Betea D. M. Nabokov and Khodasevich // *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. P. 454).

<sup>32</sup> Державин Г. Р. *Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота*, т. I. СПб.: Имп. Акад. наук, 1864. С. 584–586.

<sup>33</sup> Иванов Вяч. *Собрание сочинений*. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1987. Т. IV. С. 146.

<sup>34</sup> См. подробно: Обатнин Г. *Иванов-мистик (Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1909))*. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 35–102. Тему посмертной любви развивает возможный претекст “Ultima Thule” –

После смерти в 1794 г. первой жены Державин увлекается Оссианом и переводит «Каррик-туру», видя в скорбной песне Шильрика о погибшей Винвеле аналог своему горю, в это же время он задумывает элегию на основе одной из песен Оссиана<sup>35</sup>. По наблюдению Арьева, героиня рассказа «Ultima Thule» перед смертью пишет цветными мелками на грифельной дощечке, как писал предсмертные стихи Державин, – ниточка, связывающая рассказ Набокова с именем Державина<sup>36</sup>.

Смысловая линия «Ultima Thule – остров мертвых» реализуется также в одноименной поэме Лонгфелло, об интертекстуальной связи которой с набоковским рассказом свидетельствует (помимо факта совпадения названий) упоминание о длинном блондине, то ли шведе, то ли датчанине, то ли исландце – «известном писателе», закававшем художнику Синеусову серию иллюстраций к поэме (sic!) «Ultima Thule», но уехавшем в Америку, не дождавшись окончания работы. «Длинный блондин» (125; в англ. варианте – “lanky blond fellow”) прочитывается как обнажение внутренней формы фамилии Лонгфелло – *long fellow*. Предположения рассказчика о скандинавском происхождении «известного писателя» не мешают установлению параллели: хорошо известен интерес, который проявлял Лонгфелло к скандинавским странам, в т. ч. к Дании, Исландии и Швеции<sup>37</sup>. Вариантом бегства от чувства одиночества, которое Лонгфелло испытывал в знамени-

---

роман Густава Майринка «Зеленый лик» (1916). Герои романа Фортунат Хаубериссер и Ева воссоединяются в финале романа несмотря на смерть Евы; Хаубериссер, как двуликий Янус, обретает способность видеть одновременно «два мира, земной и потусторонний, различая черты и оттенки обоих» (Майринк Г. *Зеленый лик: Роман*. СПб.: Азбука, 2004. С. 278).

<sup>35</sup> Левин Ю. Д. *Оссиан в русской литературе. Конец XVIII – первая треть XIX в.* Л.: Наука, 1980. С. 37. Знакомство с Оссианом большинства русских авторов состоялось в период с 1788 г. после издания в Петербурге книги «Поэмы древних бардов, перевод АД [Дмитриева]»; среди оссианических мотивов русской поэзии XVIII в., в т. ч. и державинской, помимо мотивов войны, любви и скорби, – образ тени.

<sup>36</sup> Арьев А. И сны, и явь // *Звезда*. 1999. № 4. С. 212. Добавим, что вересковый пейзаж, в свою очередь, связывает Набокова с европейским оссианизмом; оссианизм же у Набокова, как в предромантической литературе и, в частности, в оссианических произведениях Державина (например, в оде «Водопад», 1791) переплетается со скандинавизмом.

<sup>37</sup> О связях Лонгфелло со скандинавскими литературами см. подробно в: Hilen Andrew L. *Longfellow and Scandinavia. A study of the poet's relationship with the Northern Languages and Literature*. New Haven: Yale University Press, 1947. Заметим только, что интерес Лонгфелло к европейской – в первую очередь, североевропейской – культуре, возникший под влиянием романов и поэтических произведений сэра Вальтера Скотта, проявился еще в студенческие годы; в 1830-е же гг. Лонгфелло, будучи уже профессором Гарвардского университета, посетил Швецию и Нидерланды, много и плодотворно экспериментировал в области перевода скандинавской литературы.

том Craigie House, где он поселился в 1836 г., был мир легендарных скандинавских героев – своеобразная Ultima Thule. Примечательно, что “even to the educated class in Maine the word ‘Scandinavia’ suggested an Ultima Thule of ice and snow, inhabited by semibarbarous folk whose militarism had only recently waned <...>”<sup>38</sup>. Созданная Лонгфелло за два года до смерти поэма “Ultima Thule” (1880) принадлежит к позднему периоду творчества поэта и пронизана мотивами бренности земного бытия, усталости и ожидания смерти, вечности подлинного искусства. Отразившиеся в поэме мрачные предчувствия не обманули Лонгфелло: “Ultima Thule” оказалась последней книгой, которую он увидел напечатанной. Пессимистические настроения, определившие основную тональность произведения, отчасти объясняются фактами личной биографии – смертью и первой, и второй жены поэта. Особенно тяжело переживал Лонгфелло смерть в 1861 г. своей второй жены Фанни Эплтон, по вине несчастного случая сторевшей заживо в собственном доме.

Основная тема поэмы, разделенной на десять самостоятельных частей, – поиски затерянного в океане острова Thule, нахождение которого равносильно обретению рая:

With favoring winds, o'er sunlit seas,  
We sailed for the Hesperides,  
The land where golden apples grow;  
But that, ah! that was long ago.  
How far, since then, the ocean streams  
Have swept us from that land of dreams,  
That land of fiction and of truth,  
The lost Atlantis of our youth!<sup>39</sup>

И поэму Лонгфелло, и рассказ Набокова пронизывает мотив бесконечного поиска. Синеусов целыми днями собирает на пляже всякие мелочи (камни, куски черепицы, коробочки из-под папирос), и эти «горбатые блуждания по дико туманным побережьям» (116) стали единственным смыслом его существования, ибо конечная и практически недостижимая цель их – «найти и собрать все эти части, чтобы <...> целиком восстановить посудину» (116) – должна была дать ему «благополучие в вечности» (116). Поиском недостижимой “Ultima Thule” начинается и завершается произведение Лонгфелло:

---

<sup>38</sup> Hilen Andrew L. *Longfellow and Scandinavia*. P. 1.

<sup>39</sup> Longfellow H. W. *The Poetical Works Henry Wadsworth Longfellow*. Boston; New York: Houghton, Mifflin and Co, 1885. P. 394.

Whither, ah, whither? Are not these  
 The tempest-haunted Hebrides <...>?  
 Ultima Thule! Utmost Isle!  
 Here in thy harbors for a while  
 We lower our sails; a while we rest  
 From the unending, endless quest<sup>40</sup>.

Цель поисков – раскрытие тайны смерти и бессмертия. В обоих произведениях возникает поддерживающий линию «Ultima Thule – остров мертвых» мотив призрака: Роберта Бернса, Байарда Тейлора (у Лонгфелло)<sup>41</sup>, умершей жены (у Набокова). Если в начале набоковского рассказа рассказчик признается в страхе перед возможным появлением призрака: «Первое время я суеверно, унизительно, подлый невежда, боялся тех мелких тресков, которые всегда издает комната по ночам <...>. Но еще хуже были ночные ожидания, когда я лежал и старался не думать, что ты вдруг можешь мне ответить стуком <...> (115)<sup>42</sup>, – то в конце он жаждет этого появления: «На всякий случай держу все окна и двери жизни настежь открытыми, хотя чувствую, что ты не снизойдешь до старинных приемов привидений» (139)<sup>43</sup>.

Таким образом, с одной стороны, поэма Лонгфелло, благодаря биографической подоплеке, определившей доминирующие в поэме настроения, оказалась по тональности близкой линии «погони за призраком» в рассказе Набокова, с другой стороны, сама биография Лонгфелло, пережитая им трагедия (смерть жены), возможно, послужила одним из претекстов набоковской «Ultima Thule».

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> His presence haunts this room to-night,  
 A form of mingled mist and light  
 From that far cost.  
 Welcome beneath this room of mine!  
 Welcome! this vacant chair is thine,  
 Dear guest and ghost! (Ibid. P. 397).

Последовательно разворачивая метафорические образы человек – его творение и человек на земле – гость, путник, Лонгфелло утверждает мысль о бессмертии человеческой души, преодолевающей тленность телесной оболочки.

<sup>42</sup> Упомятая «вульгарного духа» «с повадками дятла», «призрака-пошляка», пользующегося «голым горем» овдовевшего художника, Набоков, скорее всего, адресуется к рассказу Тургенева «Стук... стук... стук!», в котором повествователь (имя которого, как у «чесночного доктора» в набоковском рассказе, – Александр Васильевич) подшучивает таким образом над своим товарищем Ильей Теглевым, который принимает стук за явление призрака умершей подруги.

<sup>43</sup> Заметим, что Державину после смерти жены «чудилось: тень Пленеры витаетazole» (Ходасевич В. Ф. *Державин: [Сборник]*. М.: Книга, 1988. С. 182).

## 3.

Never its mysteries are exposed  
To the weak human eye unclosed...

*Edgar Allan Poe*

Во время пожара, унесшего жизнь жены, пострадал и сам Лонгфелло. Сильные ожоги лица сделали для него бритье болезненным и бесполезным, и Лонгфелло отпустил бороду. *Борода* – ключевое слово очередной аллюзии набоковского рассказа. И реальный автор – Лонгфелло, и набоковский герой – художник Синеусов мучаются сознанием вины в смерти жены (отсутствующей в действительности): «Но, мой бедный господин, не делают женщине брюха, когда у нее горловая чахотка. Невольный перевод с французского на адский» (114)<sup>44</sup>. Каясь в смерти жены, Синеусов трагически переживает и смерть своего нерожденного ребенка: «И держась снутри тебя, за пуговку, наш ребенок за тобой последовал. <...> Умерла ты на шестом своем месяце и унесла остальные, как бы не погасив полностью долга» (114). Образ мужа, причастного к смерти жены, вызывает ассоциацию с Синей Бородой – связь, поддерживаемая фамилией героя: *Синеусов – синие усы – Синяя Борода*<sup>45</sup>. Внутренняя форма фамилии, очевидная для русского читателя, обнажается в английском варианте рассказа: адресуясь к Синеусову, Фальтер называет его *Moustache-Bleue*. Впрочем, Набоков намекает не столько на сказку “*La Barbe bleue*”, известную в

---

<sup>44</sup> Между тем вопрос Синеусова “*Etes vous tout a fait certain, docteur, que la science ne connait pas de ces cas exceptionnels ou l’enfant naît dans la tombe?*” (Вы совершенно уверены, доктор, что наука не знает таких исключительных случаев, когда ребенок рождается в могиле? (*Фр.*)) (114–115) имеет положительный ответ, возможно, подразумеваемый Набоковым, но, тем не менее, не вполне релевантный для данной ситуации. Так, случай рождения ребенка в могиле имел место в одном из подмосковных сел в 1819 г. похороненная беременная женщина, на деле – мнимо умершая, через пять дней после «смерти», уже в могиле придя в сознание, разрешилась от бремени; люди, привлеченные стонами из-под земли, обнаружили в могиле женщину – на этот раз окончательно умершую – и живого ребенка (М. И. П. Заживо погребенные // *Пастырский собеседник*. 1894. № 29. С. 469). Сомнение Синеусова в окончательности диагноза «смерть», оставляющее пространство как для возможности продолжения жизни после смерти, так и посмертного рождения, задает тему мнимой смерти; представления же о мнимо умерших оказываются связанными с легендами о вампирах. Так, на вопрос о возможности рождения ребенка в могиле «этот чесночный доктор (он же не то Фальтер, не то Александр Васильевич) необыкновенно охотно отвечал, что да, как же, это бывает, и таких (т. е. посмертно рожденных) зовут трупсиками» (115).

<sup>45</sup> Об интертекстуальном отношении сказки Перро к роману Набокова «Отчаяние» см. гл. II §1 «Набоковский Фауст: между отчаянием и надеждой» настоящего издания.

пересказе Шарля Перро, сколько на пьесу Метерлинка “Ariane et Barbe-Bleue” (1901)<sup>46</sup>. Основная идея пьесы – нарушение запрета, проникновение в тайну<sup>47</sup>. Пять жен не убиты Синей Бородой, они находятся в заточении за попытку узнать тайну. Шестая жена – Ариана – самая красивая и самая смелая из всех, более других жен стремится к знанию:

[Ariane] “Il m’aime, je suis belle et j’aurai son secret. D’abord il faut desobeir: c’est le premier devoir quand l’ordre est menacant et ne s’explique pas <...> Il m’a donne ces clefs qui ouvrent les tresors des parures nuptiales. Les six clefs d’argent sont permises, mais la clef d’or est interdite. C’est la seule qui importe. – Je jette six autres et garde la derniere”<sup>48</sup>.

Сравним со словами Фальтера: «<...> я получил ключ решительно ко всем дверям и шкатулкам в мире» (131).

*Ariane*. Le bonheur que je veux ne peut vivre dans l’ombre.

*Barbe-Bleue*. Renoncez a savoir et je puis pardonner...

*Ariane*. Je pourrai pardonner lorsque je saurai tout.

<sup>46</sup> В русском переводе – «Ариана и Синяя Борода, или Бесплезное Освобождение». Аллюзии на Метерлинка, в особенности на пьесу “Monna Vanna”, нередки в произведениях Набокова (см.: Johnson D. Barton. *The Books Reflected in Nabokov’s Eye // Slavic and East European Journal*. 1985. 29. P. 397–398; Скопечная О. Люди лунного света в русской прозе Набокова // *Звезда*. 1996. № 11. С. 212, 214; Fromberg (-Schaeffer) S. *The Editing Blinks of Vladimir Nabokov’s The Eye // The University of Windsor Review* (Windsor, Ontario). 1972. No 8 (1). P. 28–30). Прямой намек именно на пьесу “Ariane et Barbe-Bleue”, отмеченный исследователями, присутствует в романе Набокова “Ada or Ardor: A Family Chronicle”: «мы могли бы, поднатужась, припомнить точное название книги, нет, не Тильгиль, это из «Синей бороды»...» (Набоков В. В. *Собрание сочинений амер. периода в 5-ти т.* Т. 4. С. 160). Особую известность “Ariane et Barbe-Bleue” получила благодаря одноименной оперной версии французского композитора Поля Дюка (1865–1935), премьеры которой состоялась в Париже в 1907 г., и опере венгерского композитора Белы Бартока «Замок герцога Синяя Борода» (“A kekszakallu herceg vара”, 1911; либретто Белы Балаша).

<sup>47</sup> Аналогичную структуру – неосуществимое стремление проникнуть в недоступное пространство – находим и в пьесе Метерлинка «Смерть Тентажиля», и в рассказе Набокова «Посещение музея».

<sup>48</sup> Maeterlinck M. *Ariane et Barbe-Bleue // Maeterlinck M. Theatre*. Bruxelles; Paris, 1912. P. 137–138. [*Ариана*] «Я узнаю его тайну. Прежде всего, надо нарушить приказание. Это первая обязанность, когда приказание грозно и непонятно. Другие впали в ошибку, и они погибли, потому что колебались <...>. Он мне дал ключи от драгоценных украшений брачных. Шесть серебряных ключей мне дозволены, но золотой ключ запрещен. Только он один мне нужен. – Я бросаю шесть других, оставляю у себя последний ключ» (Метерлинка М. Ариана и Синяя Борода, или Бесплезное Освобождение // Метерлинка М. *Полное собрание сочинений*. Т. 1. М.: В. М. Саблин, 1903. С. 41).

Barbe-Bleue, saisissant Ariane par la bras. Venez!  
*Ariane.* Qu voulez-vous que j'aïlle?  
*Barbe-Bleue.* Qu je vous menerai.  
*Ariane.* Non<sup>49</sup>.

Опера Дюка в значительной мере развивает именно эту линию пьесы Метерлинка. В опере, как и в пьесе, Ариана – Ариадна, обладательница спасительной нити, ведущей к выходу из лабиринта – к свету/знанию. В пьесе происходит нагнетание атмосферы таинственности, рассеять которую пытается Ариана. Однако ей это до конца не удается, так как Синяя Борода хранит молчание. «Молчание – это тот своеобразный метод, которым Метерлинк хочет познать абсолютную истину, <...> тайну бытия»<sup>50</sup>, метод, благодаря которому пьесы Метерлинка и получили общее название – «театр молчания».

Предельно очищенный «логос истины», стремление проникнуть в тайну бытия – одна из центральных линий и рассказа Набокова “Ultima Thule”. Таинственность вокруг «открытия» Фальтера, равно как и сомнения в достоверности его слов, вполне коррелирует с повествовательной техникой «готических» романов<sup>51</sup>, призванной неопределенными намеками возбуждать любопытство читателя. Приобщение к тайне у Набокова также сопровождается мотивом тишины: после криков пораженного

<sup>49</sup> Maeterlinck M. Ariane et Barbe-Bleue // Maeterlinck M. *Theatre*. P. 146–147.

*Ариана:* То счастье, которого желаю я, не может жить во мраке.

*Синяя Борода.* Откажись узнать; я могу простить.

*Ариана.* Я могу простить, когда буду все знать.

*Синяя Борода.* (хватая Ариану за руку). Иди!

*Ариана.* Куда идти мне?

*Синяя Борода.* Туда, куда я тебя поведу.

*Ариана.* Нет! (Метерлинк М. Ариана и Синяя Борода, или Бесплезное Освобождение // Метерлинк М. *Полное собрание сочинений*. Т. 1. С. 46).

<sup>50</sup> Логвинович Л. *Религия молчания (Творчество М. Метерлинка)*. СПб.: Гор. тип., 1912. С. 2.

<sup>51</sup> Сочетание в сюжете пьесы Метерлинка мотива тайны с местом действия – средневековый замок – привносит в повествование готический элемент. В свете аллюзий на Метерлинка абсолютизация тайны в рассказе Набокова также способствует созданию налета готики. Внешними признаками «готики» считаются: фантастические и таинственные сюжеты, мелодраматические эффекты, мрачный колорит; герои исключительных качеств, определенное место действия (средневековая Европа, иногда Восток); трагическая тема кровосмесительной любви (Елистратова А. А. Готический роман // *История английской литературы* / Акад. наук Союза ССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; [под ред. И. И. Анисимова, А. А. Елистратовой, А. Ф. Ивашенко]. Т. 1. М.-Л., Т. 1. М.; Л., 1945). «Готические элементы» в широком значении свойственны всем произведениям, акцентирующим моменты предельного ужаса и страшной нераскрытой тайны.

«сверхжизненной молнией» знания Фальтера «настала такая тишина, что в первую минуту все присутствующие переговаривались шепотом» (121). Молчание превосхищает и потенцирует как возникновение мира<sup>52</sup>, так и познание его при помощи мистического опыта. В гностических учениях Божественный абсолют находится за пределами именованного, Он есть глубина и молчание. В русском символизме соловьевского толка, отчасти ориентированном на учение гностиков<sup>53</sup>, молчание – способ обретения мистического знания и проникновения в тайну мира.

Впрочем, в отличие от символистов, развивавших идею вечного возвращения с его образным воплощением в круге, кольце, творчество Набокова ориентировано и на круг, и на выход из круга, что сближает его с учением орфиков. Последняя истина, которая открывается в рассказе «Ultima Thule» заключается в том, что «динамику души», как и «динамику мира», представляет не «круг» («порочный круг», «роковой круг»), а «прямая», роковая прямая <...><sup>54</sup>. В системе орфиков от «круга рождений» и «колеса судьбы» избавляются только немногие избранные; по

<sup>52</sup> Аверинцев указывает на идею предшествования молчания Логосу в различных учениях периода конца античности и начала средневековья, в т. ч. на «Молчание как первую мысль глубины в системе эонов у гностика Валентина» (Аверинцев С. С. *Поэтика ранневизантийской литературы*. М.: Наука, 1977. С. 55). По мнению Богданова, «религиозно-мистические концепции, с одной стороны, отстаивают как будто изначальность Божественного слова, а с другой, знают об идее негативного развоплощения Бога в том же самом слове, так что живой Бог может символизироваться уже не как Слово, а как предстоящее ему Молчание» (Богданов К. А. *Очерки по антропологии молчания. Homo Tacens*. СПб.: Русский Христианский Гуманитарный Институт, 1998. С. 164).

<sup>53</sup> О традициях гностицизма в символизме см. претенциозную, хотя и не лишённую некоторых оснований книгу: Слободнюк С. Л. *Дьяволы «серебряного» века (древний гностицизм и русская литература 1890–1930 гг.)*. СПб.: Алетейя, 1998. См. также: Hansen-Love A. *Der russische Symbolismus. Diabolische und mythopoetische Paradigmatik*. Habilitationsschrift Univ. Wien, 1984. В. 5; Ханзен-Лёве А. *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм*. СПб.: Академический проект, 1999; Богомолов Н. А. *Русская литература начала XX века и оккультизм: Исследования и материалы*. М.: Новое литературное обозрение, 1999; Обатнин Г. *Иванов-мистик (Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1909))*. М.: Новое литературное обозрение, 2000.

<sup>54</sup> Козлова С. М. Мифология и мифопоэтика сюжета о поисках и обретении истины // *Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»*. От сюжета к мотиву. Новосибирск: Издательство Института СО РАН, 1996. С. 63–64. Ср. в романе Набокова «Отчаяние»: «Мне теперь кажется, что если бы я одумался и не поехал в Тарниц, то Феликс до сих пор ходил бы вокруг бронзового герцога, присаживаясь изредка на скамью, чертя палкой те земляные круги слева направо, и справа налево, что чертит всякий, у кого есть трость и досуг, – вечная привычка наша к окружности, в которой мы все заключены» (Набоков В. В. *Собрание сочинений рус. периода в 5-ти т.* Т. 3. С. 434).



Проклу, «единственное спасение, освобождающее душу от круга рождений, есть ее устремление к форме (идее) духовной от блужданий в мире возникновений»<sup>55</sup>.

В контексте «вот раздутое голубиное горло змеи, чарующей меня» (113), возникает аллюзия на змея орфиков – символ владыки душ подземного царства. Как отмечает Вяч. Иванов, «орфическая формула посвящения Персефоне: лоном я покровен госпожи, царицы подземной <...>. Посвященный – “змий”. <...> менады ликнофоры, на ночных оргиях “Ликнита” <...> держали змею как фетиш Диониса в веялке – решете (liknon, vannus mystica), служившей “колыбелью бога” <...>. Отсюда мистический образ менады Гиппы у неоплатоника Прокла: “Гиппа, душа всего (вселенной), колыбель на главу возложив и змием обвив, приемлет Диониса»<sup>56</sup>. Обладание ужасной истиной о мире, знание которой несовместимо с человеческим существованием, также делает Адама Фальтера похожим на горгону Медузу – связанный с мифологией Исиды – Афины образ, задающий мотив сокрытия тайны, вышедшей из-под контроля<sup>57</sup>. Горгона Медуза, младшая и единственная смертная среди трех сестер-горгон, превращенная богиней Афиной за «осквернение» храма Афины – проникновение в тайну богини – в крылатое чудовище со змеями вместо волос и со взглядом, убивающим все живое, символизирует эзотеризм

---

<sup>55</sup> Procl. in Tim., II, 124. Цит. по: Иванов Вяч. *Дионис и прадиионисийство*. СПб.: Алетей, 1994. С. 187. По Фрейденберг, «образ рождающей смерти вызывает образ круговорота, в котором то, что погибает, вновь нарождается; рождение, да и смерть служат формами вечной жизни, бессмертия <...>. Орфический “круг рождения” и “круг возраста”, а также “колесо неизбежности” заложены именно на таком представлении; смерти как чего-то безвозвратного нет <...>» (Фрейденберг О. М. *Поэтика сюжета и жанра*. М.: Лабиринт, 1997. С. 63). Примечательно, что тезоименный Фальтеру герой одного из рассказов Андрея Белого, глава тайного общества посвященных, страдал «круговым помешательством» (Белый Андрей. Адам. Записки, найденные в сумасшедшем доме // *Весы*. 1908. № 4, апрель. С. 15–30). Символична в этом плане и фамилия героя англоязычного романа Набокова “Bend Sinister” – Круг, занимавшегося проблемой смерти и бессмертия, в сочетании с «геометрической» фамилией его друга – Хедрон.

<sup>56</sup> Иванов Вяч. *Дионис и прадиионисийство*. С. 110–111.

<sup>57</sup> Аллюзии на горгону Медузу, отмеченные Козловой (Козлова С. М. Мифология и мифопоэтика сюжета о поисках и обретении истины // *Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»*. От сюжета к мотиву. С. 58), возникают, например, в обращении Синеусова к Фальтеру: «ваш отказ дать мне взглянуть на вашу медузу» (132); в словах Фальтера (реминисценция из мифа о Персее): «вражеских полков истреблять через мегафон не собираюсь» (138). В контексте «вот раздутое голубиное горло змеи, чарующей меня» (113), намечается не только образ змея – владыки подземного царства, но и образ медузы.

греческих мистерий, недоступных профану<sup>58</sup>. Случайное открытие Фальтером тайны мира сообщает ему, как и горгоне Медузе, чудовищность: «Странная, противная перемена произошла во всей его внешности: казалось, из него вынули костяк» (121).

Стремление же Фальтера создать свою секту *знающих (initiated)*, – разделив ужасное знание, вырваться из круга – неосуществимо, хотя и находит параллелизм в античных текстах. В античной традиции сакральные острова на севере ойкумены – место передачи магического знания мудрецами философами, которые, как правило, и в античной традиции, и в кельтских легендах наделяются мистическими и мифическими чертами. Так, на острове Огигия (вариант Thule) сакральное знание передают демоны из свиты Сатурна (Plut. De facie in orbe Lunae, 26). Семантика острова, в особенности – принадлежащего области сакральной географии, предполагает инициацию. В результате, набоковская Ultima Thule предстает не только и не столько как вымышленный фантастический остров, но и – благодаря атмосфере сгущения тайны – подобно северным островам кельтских мифов, сведения о которых передает античная традиция, – как сакральный иницирующий центр.

Ты право, пьяное чудовище!  
Я знаю: истина в вине.

*Александр Блок*

Гностический пласт ассоциаций в рассказе “Ultima Thule” – основа мистико-философского плана концептуализации тайны. «Горбатые блуждания по дико туманным побережьям» (116) художника Синеусова напоминают поиск Жемчужины, охраняемой змеем («вот раздутое голубиное горло змеи, чарующей меня», 113) из древнегностического мифа «Гимн жемчужине» («Гимн душе»), входящего в состав апокрифических

---

<sup>58</sup> «Горгоны олицетворяли женскую божественную триаду и носили отпугивающие маски – хмурое лицо с горящими глазами и высунутым между оскаленных зубов языком, – чтобы посторонние случайно не увидели мистерий, посвященных триаде <...> Для героев Гомера существовала только одна Горгона, чья тень обитала в аиде <...>, а голова, так напугавшая Одиссея <...>, оказалась на эгиде Афины для того, чтобы не позволить любопытным проникнуть в тайны скрытых за ней божественных мистерий. Греческие пекари рисовали маски Горгоны на своих печах, чтобы никто лишний раз не открывал дверцу печи и ненароком не испортил хлеб сквозняком» (Грейвз Р. *Мифы Древней Греции* / Пер. с англ. под ред. и послесл. А. А. Тахо-Годи. М.: Прогресс, 1992. С. 94–95).

Деяний апостола Фомы<sup>59</sup>. Открывшаяся Фальтеру тайна предстает как сокровище, Жемчужина («Но сокровище есть у вас, Фальтер, – вот что мучительно», 132)<sup>60</sup>.

Гностицизм рассказа Набокова поддерживают блоковский и гейневский подтексты, в частности, аллюзии на стихотворение «В гавани» (“Im Hafen”, цикл “Die Nordsee”) Гейне и на «Незнакомку» Блока<sup>61</sup>. По мнению М. Вайскопфа, блоковская метафизика пересекается с софиологическими воззрениями русских масонов екатерининской и александровской эпохи, опиравшимися, в свою очередь, на неогностическую мифологию; более того, оба стихотворения – Гейне и Блока – обращены к «Гимну жемчужине»<sup>62</sup>. Нос хозяина кабачка/солнца/мирового духа из стихотворения Гейне «В гавани»<sup>63</sup> непосредственно отзывается в набоковском рассказе в образе большеногого и «крепкононого» Фальтера (117, 120), винный погребок<sup>64</sup> – в «метафизическом вкусе удачно купленного и перепроданного вина» (120).

<sup>59</sup> О гностицизме Набокова см. подробно: Davydov S. ‘Teksty-Matreski’ Vladimira Nabokova. Munchen: Otto Sagner, 1982; Davydov S. Invitation to a Beheading // *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. P. 188–203; Lachmann R. *Gedachnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

<sup>60</sup> Жемчужина в гностической традиции, как правило, изображается затонувшей; от постороннего взгляда ее стережет чудовище (Jonas Hans. *The Gnostic Religion. The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*. Boston: Beacon Press, 1958).

<sup>61</sup> О связи произведений Блока и Гейне см.: Вайскопф М. «Пьяное чудовище» в стихотворении Блока «Незнакомка» // *Новое литературное обозрение*. 1996. № 21. С. 252–257.

<sup>62</sup> Блок рецепирует близнечные мотивы Гейне, соотносимые с мотивами братства и близничества в «Гимне жемчужине»: блоковский лирический герой раздваивается, обретая друга-отражение (Вайскопф М. «Пьяное чудовище» в стихотворении Блока «Незнакомка» // *Новое литературное обозрение*. С. 255–256).

<sup>63</sup> “Du brave Ratskellermeister von Bremen! / Siehst du, auf den Dachern der Hauser sitzen / Die Engel und sind / betrunken und singen; / Die gluhende Sonne dort oben / Ist nur eine rote, betrunkene Nase, / Die Nase des Weltgeists; / Und um die rote Weltgeistnase / Dreht sich die ganze betrunkene Welt” (Heine H. *Werke und Briefe in zehn Banden*. Bd. 1. Berlin, 1961. S. 211) – «Ах, мой друг погребщик! погляди!/? На кровлях домов все стоят?/ Малютки крылатые...?/ Пьяны они – и поют...?/ А там – это яркое солнце, –?/ Не красный ли спяну то нос... / <...> / И около этого красного носа?/ Не спяну ль весь мир кружится?» (Гейне Г. У пристани / пер. М. Л. Михайлова // *Русское слово*. 1859, № 11, отд. I. С. 139.

<sup>64</sup> “Glücklich der Mann, der den Hafен erreicht hat, / Und hinter sich lie? das Meer und die Sturme, / Und jetzo warm und ruhig sitzt / Im guten Ratskeller zu Bremen” (Heine H. *Werke und Briefe in zehn Banden*. S. 209) – «Счастлив, кто мирно в пристань вступил,/? И за собою оставил?/ Море и бури,/? И тепло и покойно?/ В уютном сидит погребке?/ В городе Бремене» (Гейне Г. У пристани / пер. М. Л. Михайлова // *Русское слово*. С. 137–138).

При этом Набоков демонстрирует (как Гейне и Блок) тот же переход от «вина» к постижению истины (*in vino veritas*)<sup>65</sup> – к «сверхжизненной молнии, поразившей его [Фальгера] в ту ночь в том отеле» (120). Как считает Вайскопф, ««чудовище» одновременно и охраняет небесную “истину”, и прозревает ее, владея “ключом” к ней. Так инвертируется и семантика алкоголя: в отличие от резко отрицательного значения, придаваемого подобной интоксикации в гностической мифологии, у Блока именно опьянение получает статус “ключа”, пусть даже мнимого. Опьянение тождественно не забвению, как было у гностиков, а, напротив, постижению истины»<sup>66</sup>. Если в стихотворении Блока сон (в гностической традиции, подобно опьянению и забвению, основа земного существования), проблематизирует реальность опьянения-прозрения лирического героя – «Иль это только снится мне?»<sup>67</sup>, – то у Набокова сон, как в инициационном испытании, преодолевается: Фальгер засыпает не до, но после своего «прозрения», а мечтающий о встрече с умершей женой Синеусов заявляет: «Ты-то мне еще ни разу с тех пор не приснилась. Цензура, что ли, не пропускает, или сама уклоняешься от этих тюремных со мной свиданий» (115). Мистическую связь вина и познания подчеркивает и Бальмонт в предисловии к русскому переводу собрания сочинений Эдгара По:

<...> вино есть и суть познания. При известном сочетании обстоятельств и при наличии известных душевных данных, вино мгновенно распахивает в душе двери в тайные горницы, создает в ней глубокие просветы, рождает огненные изломы, которые, своими резкими поворотами, дают возможность взглянуть на предмет, будто-бы давно нам известный, с совершенно новой точки зрения, заставляют меня с секундную быстротой ощутить первичную радость жизни, – зрение обостряется, глаз видит линии и краски, которых он перед этим не замечал, вокруг заурядных предметов вырастает тонкий золотистый ореол, предметы превращаются как бы в одушевленные

---

<sup>65</sup> “Wie doch die Welt so traulich und lieblich / Im Romerglas sich wider spiegelt, / <...> / Alles erblich ich im Glas, / Alte und neue Volkergeschichte, / Turken und Griechen, Hegel und Gans, / <...> / Vor allem aber das Bild der Geliebten, / Das Engelkopfchen auf Rheinweingoldgrund” (Heine H. *Werke und Briefe in zehn Bänden*. S. 209) – «Как приятно и ясно? / В рюмке зеленой весь мир отражается!?! / <...> / Все в своей рюмке я вижу?! / Историю древних и новых народов?! / Турок и греков, Ганса и Гегеля?! / <...> / А главное – образ милой моей...?! / Херувимское личико?! / В золотистом сиянье рейнвейна» Гейне Г. У пристани / пер. М. Л. Михайлова // *Русское слово*. С. 138).

<sup>66</sup> Вайскопф М. «Пьяное чудовище» в стихотворении Блока «Незнакомка» // *Новое литературное обозрение*. С. 256–257.

<sup>67</sup> Блок А. А. Незнакомка // Блок А. А. *Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах*. Т. II. М.: Наука, 1997. С. 123.

живые существа <...> Греки говорили, что с вином в человека входит дух вещей. Это одно из самых тонких определений действия вина на человеческую душу<sup>68</sup>.

Мы ищем в веках потерянное слово <...>  
должен быть ключ к загадке бытия –  
и слово должно быть найдено.

*Михаил Осоргин*

В рассказе “Solus Rex” адресация Набокова к песенке Гретхен о Фультском короле из драматической поэмы «Фауст» Гете, реализуя – наряду с темой любви после смерти (в балладе король бросает в море кубок, подаренный ему умершей возлюбленной)<sup>69</sup> – мотив вина, обнажает эзотерическую (масонскую) подоплеку сопряжения вина и познания:

Вспомните самые дремучие времена, власть *moosmon’ov* (жрецов, “болотных людей”), поклонение светящемуся мху и прочее, а потом... первые языческие короли, – как их, Гильдрас, Офодрас и третий <...> тот, который бросил кубок в море, после чего трое суток рыбаки черпали морскую воду, превратившуюся в вино... (92)<sup>70</sup>.

Соседство аллюзий на гетевского фультского короля с упоминанием *moosmon’ov* – жрецов, «болотных людей» (звуковой же облик слова *moosmon*, равно как и его ироническое толкование, вызывают ассоциации со словом *масон*) могло бы показаться случайным, если бы не непосредственное указание в рассказе “Ultima Thule” на масонство Гете. Так, первые слова Фальгера после случайного приобщения тайне мира – «Света бы» (121) – явный парафраз последних слов Гете перед смертью – “Mehr Licht!” – «Больше света!». Фраза Гете (члена масонской ложи «Амалия»), с воодушевлением подхваченная масонами, интерпретировалась в свете масонских представлений о пути. Заключительный этап масонского пути

<sup>68</sup> Бальмонт К. Очерк жизни Э. По // *Собрание сочинений Эдгара По в переводе с английского К. Д. Бальмонта*. М.: Скорпион, 1901–1912. Т. 1. С. 70.

<sup>69</sup> Долинин, отметивший балладу Гете как претекст набиковского рассказа, также обращает внимание на балладу Шиллера «Кубок» (Долинин А. Примечания // Набоков В. В. *Собрание сочинений рус. периода в 5-ти т.* Т. 5. С. 663).

<sup>70</sup> К Гете восходит образ «кубка-факела» в поэтических циклах Блока «Снежная маска», «Фаина». Ср., в частности, стихотворения «Шлейф, забрызганный звездами...» (1906), «Крылья» (1907), «Я в дольний мир вошла, как в ложу...» (1907) (см.: Приходько И. С. О гетевском мотиве в стихотворении А. Блока «Шлейф, забрызганный звездами...» // *Проблемы стиховедения и поэтики*. Межвузовский научный сборник. Алма-Ата, 1990. С. 102–105).

познания и передал (в пародийном ключе) Набоков. Впрочем, переключка слов Фальтера «Света бы» с последними словами Гете помимо функции создания мистико-философского плана концептуализации тайны имеет целью установление связи между моментом смерти и моментом истины. Открывшаяся Фальтеру тайна привлекает внимание Синеусова в первую очередь возможностью доказательства бессмертия умершей жены, заканчивается же рассказ “Ultima Thule” сообщением Фальтера о своей скорой (преждевременной, если учесть его возраст и здоровье) смерти<sup>71</sup>.

В то же время поиск ответа на загадку бытия – это и линия Фауста, которую актуализирует в своей островной утопии Набоков. В рассказе “Ultima Thule” отчуждение от людей и природы<sup>72</sup>, стремление одного из героев (художника Синеусова) к запретному знанию и обладание другим героем (Фальтером) этим знанием, диалог-торг, в результате которого

---

<sup>71</sup> Архаичная в своей основе связь смерти и познания («И заповедал Господь Бог человеку, говоря: от всякого дерева в саду ты будешь есть; А от дерева познания добра и зла, не ешь от него; ибо в день, в который ты вкусишь от него, смертью умрешь», Быт. 2, 16–17) проецируется на историческое время, становясь предметом философских спекуляций других героев Набокова: в романе “Bend Sinister” Адам Круг определяет поиск совершенного знания как “<...> the attempt of a point in space and time to identify itself with every other point: death is either the instantaneous gaining of perfect knowledge (similar say to the instantaneous disintegration of stone and ivy composing the circular dungeon where formerly the prisoner had to content himself with only two small apertures optically fusing into one; whilst now, with the disappearance of all walls, he can survey the entire circular landscape), or absolute nothingness, *nichto*” (Nabokov Vladimir. *Bend Sinister*. New York: Vintage Books, 1990. P. 175). В данной связи примечательно, что “Perceval le Gallois” («Роман о Персевале») Кретьена де Труа остался незаконченным, ибо (по одной из версий смерти Кретьена де Труа) поэт был наказан эльфами за разглашение тайны.

<sup>72</sup> Так, например, «<... > один на той витой дороге между чрезвычайно чешуйчатых сосен и колочих щитов агав, в зеленом забронированном мире, тихонько подтягивавшем ноги, чтобы от меня не заразиться. О да, все кругом опасно и внимательно молчало, и только когда я смотрел на что-нибудь, это что-нибудь, спохватившись, принималось деланно двигаться или шелестеть или жужжать, словно не замечая меня. «Равнодушная природа» – какой вздор! Сплошное чурание, вот это вернее» (114). Ср. у Гете: “Welch Schauspiel! Aber ach! ein Schauspiel nur! / Wo fass ich dich, unendliche Natur? / Euch Bruste, wo? Ihr Quellen alles Lebens, / An denen Himmel und Erde hangt, / Dahin die welke Brust sich drangt – / Ihr quellt, ihr trankt, und schmachet ich so vergebens?” (*Faust: Der erster Teil. Nacht* // Goethe J. W. von. *Faust. Der Tragodie erster und zweiter Teil*. Munchen, 1991) – «Вот зрелище! Но горе мне: / Лишь зрелище! С напрасным стоном, / Природа, вновь я в стороне / Перед твоим священным лоном! / О, как мне руки протянуть / К тебе, как пасть к тебе на грудь, / Прильнуть к твоим ключам бездонным!» (Гете И. В. *Фауст. Драматическая поэма* / Пер. Б. Пастернака. М.: Изд. дом «Подкова», 1998.

Синеусов, не вдохновленный перспективой «покупки истины, даже со скидкой» (139), все же покупает за сто франков тень («краешек») истины – все это вариации фаустианской темы. Имя Фауста проглядывает в первом слогe имени *Фальтер*, да и сама литературная схема рассказа отсылает к «Фаусту»<sup>73</sup>. В Фальтере виден человек, который «потому, что его не убила бомба истины, разорвавшаяся в нем... вышел в боги!» (113). Как он сам замечает о своем открытии тайны мира:

<...> я комбинировал различные мысли, ну и вот скомбинировал и взорвался, как Берггольд Шварц (129).

В романе “Bend Sinister” размышления философа Адама Круга, героя фаустианского типа, об обретении совершенного знания сопровождается пассажем, в котором упоминается «алембик» – известный сосуд для алхимических превращений, присутствующий и в лаборатории Фауста:

Ah yes, the glair of the matter instead of its yolk, the reader will say with a sigh; *connu, mon vieux!* The same old sapless sophistry, the same old dust-coated alembics – and thought speeds along like a witch on her besom! But you are wrong, you captious fool!<sup>74</sup>.

В образе Адама Круга параллельно аллюзии на Фауста возникает аллюзия на Бертольда Шварца. К взрывоподобному же разрушительному

<sup>73</sup> Козлова С. М. Мифология и мифопоэтика сюжета о поисках и обретении истины // *Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»*. От сюжета к мотиву. С. 57. В развитии фаустианской темы Набоков весьма незначительно, но все же ориентируется на «Творимую легенду» Сологуба. Так, в частности, «тихие дети» в поместье Триродова, занимающие срединное положение между миром живых и мертвых, отзываются в желании Фальтера обратиться к детям, чтобы «воспитать новое поколение знающих» (137). Главный герой трилогии Сологуба Триродов, «демиург, распоряжающийся миром по своему усмотрению», выступает в нескольких ипостасях: «изобретатель», «воспитатель», социалист, политик, мистик, «химик-колдун», поэт. У себя дома он проводит химические эксперименты с человеком, сходные с опытами Фауста по выращиванию гомункулуса: уменьшает тело предателя Дмитрия Матова (которого ему поручили уничтожить) и помещает его в куб. Из лаборатории – копии кабинета Фауста Триродов с помощью различных химических препаратов переносит себя и Елисавету на сказочную землю, где «познание раскрывало им тайну мира, – в мистическом опыте явлена была им необходимость чуда, и в науке – невозможность его» (Сологуб Ф. *Творимая легенда*. С. 460). Как считает Ханзен-Лёве, благодаря тому, что типичной чертой символистского панэстетизма являлась экспансия искусства в научные области, «становилась возможной переадресация искусству гносеологических функций теоретического мышления» (Ханзен-Лёве А. *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм*. С. 21).

<sup>74</sup> Nabokov Vladimir. *Bend Sinister*. P. 192.

знанию героя толкает фаустианская гордость (возвеличивание «я») и стремление превзойти окружающих:

Krug <...> also knew that what people saw in him, without realizing it perhaps, was not an admirable expansion of positive matter but a kind of inaudible frozen explosion (as if the reel had been stopped at the point where the bomb bursts) with some debris gracefully poised in mid-air. When this type of mind, so good at “creative destruction”, says to itself as any poor misled philosopher (oh, that cramped uncomfortable “I”, that chess-Mephisto concealed in the cogito!) might say: “Now I have cleared the ground, now I will build, and the gods of ancient philosophy shall not intrude” – the result generally is a cold little heap of truisms fished out of the artificial lake into which they had been especially put for the purpose. What Krug hoped to fish out was something belonging not only to an undescribed species or genus or family or order, but something representing a brand-new class<sup>75</sup>.

Формальной логике зачастую противостоит мистический путь познания; так, в рассказе “Solus Rex” принц Адальф, говоря об истории страны, замечает:

<...> корень власти всегда воспринимался у нас как начало магическое <...> покорность была только тогда возможна, когда она в сознании покоряющегося отождествлялась с неизбежным действием чар. Другими словами, король был либо колдун, либо сам был околдован, – иногда народом, иногда советниками, иногда супостатом, снимающим с него корону, как шапку с вешалки. <...> первое, что он [король Рогфрид I] делает по вступлении на престол, – он немедленно чеканит круны и полкруны и гроши с изображением шестипалой руки, – почему рука? Почему шесть пальцев? – ни один историк не может выяснить, да и сам Рогфрид вряд ли знал, но факт тот, что эта магическая мера сразу умиротворила страну (92–93)<sup>76</sup>.

Добавим, что и Метерлинк, наделяя в пьесе “Ariane et Barbe-Bleue” образ Синей Бороды мистикой молчания, не столько следует свободной творческой фантазии, сколько ориентируется на в определенной степени перекрещивающееся с масонством учение розенкрейцеров, где Синяя Борода – один из символических образов-персонажей. Окружающая Си-

<sup>75</sup> Ibid. P. 173.

<sup>76</sup> В шведском масонстве во главе духовного воинства находится король-маг. Заметим попутно, что шестипалая рука (шестипалость – признак домового) напоминает об изображении недотыкомки на рисунке М. В. Добужинского «Недотыкомка» (1906–1907), композиционный центр которого – шестипалая рука. Добужинский, как известно, был учителем рисования Набокова в 1912–1914 гг. По мнению Долинина, однако, данный пассаж отсылает к «Дактилям» Ходасевича (Долинин А. Примечания // Набоков В. В. *Собрание сочинений рус. периода в 5-ти т.* Т. 5. С. 663).



ною Бороду тайна – сокровенная сущность масонского учения, любопытные жены – профаны, стремящиеся к раскрытию тайны вне этапов пути посвящения. Ключи от запертых дверей в замке Синей Бороды – ключи, которые Мастер вручает своим ученикам, т. е. степени посвящения в масонство<sup>77</sup>. Не исключено, что и ключи в финале романа Набокова «Дар» (которому наследуют рассказы “Ultima Thule” и “Solus Rex”) отсылают к масонской символике ключей к тайне. Предположение поддерживается упоминанием пуделя в финальной сцене романа: «и все это мы когда-нибудь вспомним, – и липы, и тень на стене, и чьего-то пуделя, стучащего неподстриженными когтями по плитам ночи»<sup>78</sup>. Пудель в «Даре», как и «черный пудель» в рассказе «Возвращение Чорба» (1925), помимо характерной для народных представлений интерпретации собаки как воплощения нечистой силы<sup>79</sup> – одна из масок Мефистофеля в драматической поэме «Фауст» Гете и – как черный пес – в народной книге о Фаусте; как известно, именно в облике черной собаки сопровождал папу Сильвестра II и Агриппу Неттесгеймского дьявол<sup>80</sup>.

#### 4.

But the sweet vision of the Holy Grail  
Drove me from all vain glories, rivalries,  
And earthly heats that spring and sparkle out  
Among us in the jousts...

*Alfred, Lord Tennyson*

Античные представления, вписывающие Ultima Thule в круг «островных утопий», где Thule исполняет роль сакрального иницирующего центра, имеют в своей основе кельтские легенды о Другом мире<sup>81</sup>. Именно эта

<sup>77</sup> Как известно Кутузов пришел в масонский орден в поисках «сил для борьбы со страстями, и ключа от тайны бытия» (Цит. по: Спивак Д. *Северная столица: Метафизика Петербурга*. СПб.: Тема, 1998. С. 224).

<sup>78</sup> Набоков В. В. *Собрание сочинений рус. периода в 5-ти т.* Т. 4. С. 541.

<sup>79</sup> См.: Woods B. A. *The Devil in Dog Form. A Partial Type-Index of Devil Legends* (Folklore Studies, 11). Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1959.

<sup>80</sup> Следует отметить многообразие литературы о розенкрейцерах в Германии первой трети XX в.; помимо работ Ф. Гартмана, Р. Штейнера, Г. фон Листа следует упомянуть журнал Цильмана, публиковавший тексты XVII в.

<sup>81</sup> По мнению Широковой, тексты, реципировавшие кельтскую мифологию, составляют одну из трех групп античных литературных текстов, следующих идеализирующей традиции о Туле, наряду с текстами, подчеркивающими крайнюю удаленность Туле и вводящими Туле в романтический жанр, представляя ее родиной богов-героев или местом необыкновенных приключений (Широкова Н. С. *Культура кельтов и нордическая традиция античности*. С. 49–63).

традиция приобретает особую значимость в сочинениях эпохи Средневековья и Возрождения (исторических, географических, эпических, в т. ч. романах Круглого стола). Легенды о короле Артуре восходят, по общему мнению, к кельтской мифологии, нашедшей отражение в собрании средневековых уэльских легенд «Мабиногион». В романах «Круглого стола» повествуется о земле Гелидее, которую знали мореплаватели Туле, и о «новом полюсе» – созвездии Арктурус, название которого, по одной из версий, связано с именем короля Артура. В результате, Thule оказывается включенной в кельтскую мифологию этого периода.

Так, в рассказе “Solus Rex” превращение воды в вино – «трое суток рыбаки черпали морскую воду, превратившуюся в вино...» (92), – отсылая к первому чуду в Кане Галилейской (Ин. 2, 1–11), в сочетании с упоминанием рыбаков<sup>82</sup>, безусловно, актуализирует легенду (по происхождению – бретонскую) о Короле-Рыбаке и святом Граале<sup>83</sup>. В романах «Круглого стола» (в т. ч. в “Le Roman de l'estoire dou Graal” Роберта де Барона и в “Parzival” Вольфрама фон Эшенбаха) Грааль, в свою очередь, связан с представлениями об Ultima Thule – полюсом, на который указывает магическое копьё (по преданию, этим копьём был пронзен Иисус Христос). Примечательно, что в бретонских легендах души умерших в Другой мир перевозят рыбаки: «На берегу океана, который окружает Бретань, обитают рыбаки <...>. Во время сна они слышат возле своих домов голос, который их зовет, и им кажется, что стучат в дверь. <...> Они встают, находят чужие корабли, полные пассажиров, поднимаются на борт и мгновенно достигают Бретани с помощью одного только руля»<sup>84</sup>.

<sup>82</sup> Рыболовами были Симон (апостол Петр) и его братья; обращаясь к ним, Иисус сказал: «идите за Мною, и я сделаю вас ловцами человеков» (Мф. 4, 19; тж. Лк. 5, 1–11; Ин. 21, 1–11).

<sup>83</sup> В истории о Короле-Рыбаке, занимающей значительное место в “Perceval le Gallois” («Романе о Персевале») Кретьена де Труа (и в Артуровском цикле в целом), Король-Рыбак бережно хранит чашу Святого Грааля. *Грааль* (от *cratella* – ‘чаша’) здесь имеет значение ‘большое блюдо для рыбы, изготовленное из драгоценного металла’; «хотя у немецкого преемника эпической традиции (у Вольфрама фон Эшенбаха) “грааль” стал скорее “камнем”, у Кретьена де Труа и Робера де Борона речь идет именно о чаше – притом о чаше плоской, пригодной не только для рыбы – но <...> пригодной и предназначенной для причастия» (Витковский Е. В. «Блюдо для рыбы», или Легенда как смысл жизни // Борон Робер де. *Роман о Граале*. СПб.: Евразия, 2000. С. 9, 14). Предположение о том, что Грааль служил Христу и апостолам чашей для причастия во время Тайной вечери сближает Грааль с символами евхаристии – пресуществления хлеба и вина в тело и кровь Христа; один из вариантов этимологии слова *Грааль* – *Gradalis*, от *Cratalem* (греч. *ρακτηρ* – большой сосуд для смешения вина с водой) (Аверинцев С. С. *Грааль // Мифологический словарь* / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Большая Российская Энциклопедия, 1992. С. 161).

<sup>84</sup> Tzetzes. *Scholia in Hesiodiem*. Цит. по: Широкова Н. С. *Культура кельтов и нордическая традиция античности*. С. 59.

В раннем рассказе Набокова «Возвращение Чорба», обладающем общей «орфической» подоплекой с “Ultima Thule” (смерть жены героя, сакрализирующее замалчивание имени героини, попытки героя воскресить умершую жену), легенда о Парсифале (одном из трех рыцарей, удостоенных причащения из чаши Грааля) в его оперной вагнеровской версии – один из значимых претекстов. Как известно, взяв за основу поэму “Parzival” фон Эшенбаха, Вагнер отказался от героических мотивов в пользу мистических, что привело к параллелизму образов Парсифаля и Иисуса Христа<sup>85</sup>. Упоминание в «Возвращении Чорба» оперы Вагнера с последующим уточнением названия – «Парсифаль»<sup>86</sup> приводит к сопоставлению связанного с оперой “Parsifal” смыслового комплекса и текста рассказа, актуализируя составляющие комплекс оппозиции: рыцари Грааля, мир духовного благочестия / волшебник Клингзор, мир греха; отклонение от священной цели служения Граалю / обретение пути через сострадание и любовь (Парсифаль). В результате взаимной проекции двух текстов возникают соответствия: составляемый Чорбом из мелочей образ умершей жены – Грааль; Чорб – преданный рыцарь Грааля, познающий, как и Парсифаль, высшую мудрость через любовь; родители жены Чорба – люди, не входящие в круг избранников – служителей Граалю. Тогда художник Синеусов в рассказе “Ultima Thule”, как и Чорб из раннего рассказа, стремящийся вернуть умершую жену, предстает не только искателем недостижимой Ultima Thule, но и преданным рыцарем Грааля<sup>87</sup>. Мотив святого Грааля высвечивает разительное несоответствие перспектив его реализации в набокковском тексте: с одной стороны, «возвышенно-романтической», с другой – «сниженно-реалистической». Причин подобного несоответствия несколько. Так, иронический полюс повествования о чуде превращения воды в вино в рассказе “Solus Rex” задан как его масонской подоплекой<sup>88</sup>, так и окружающей Набокова реальностью

<sup>85</sup> 111 опер. *Справочник-путеводитель* / Ред.-сост. А. Кенигсберг. СПб.: Культинформ-пресс, 1998. С. 150–156.

<sup>86</sup> «Тот же черный пудель с равнодушными глазами поднимал тонкую лапу у рекламной тумбы прямо на красные буквы афиши: Парсифаль» (Набоков В. В. *Собрание сочинений рус. периода в 5-ти т.* Т. 1. С. 170).

<sup>87</sup> Образ Грааля не сводится исключительно к евхаристической символике, но, представляя собой, по одной из интерпретаций, чашу Тайной Вечери, развивает символику чаши, т. е. части круга, которая означает Луну и женское начало.

<sup>88</sup> По мнению Сконечной, набокковская интерпретация масонской темы пародийна: в романе «Защита Лужина» «масон – одна из пародийных масок Лужина, которой его наделяет молва <...> “темная, преступная, – быть может, масонская, – деятельность” мерещится матери его невесты за “пристрастием к невинной игре”. Комически подтвердится и приверженность героя масонским символам: Лужин – начинающий художник изобразит “череп на телефонной книжке» (Сконечная О. Примечания // Набоков В. В. *Собрание сочинений рус. периода в 5-ти т.* Т. 2. С. 711).

фашистской Германии. Обратившись к легендам о Граале и Ultima Thule, идеологи Третьего Рейха использовали вагнеровскую мифопоэтику, в т. ч. и партиципированную Вагнером символику Грааля, в своих целях. Уже в Германии начала века существовало несколько тайных обществ, в частности, «магическое братство» – *Germanenorden*, сформировавшееся под сильным влиянием ариософии. В 1912 г. ложи *Germanenorden* (к декабрю 1912 г. насчитывавшего 316 братьев) распространяются по Северной и Восточной Германии, начинает выходить первый информационный бюллетень<sup>89</sup>. *Germanenorden* объединил масонские ритуалы с вагнеровской мифопоэтикой: в частности, церемония посвящения неопитов проходила в зале, где находилась чаша Грааля: «Мастер Церемоний вводил в зал неопитов, одетых в мантии странников с завязанными глазами. Здесь Мастер рассказывал им об Ордене. Певец зажигал священное пламя в Чаше, с послушников снимали мантии и повязки. Мастер приближался к неопиту и совершал магические действия копьем Вотана, рыцари скреживали над ними свои мечи, звучали вопросы и ответы, сопровождаемые музыкой Лоэнгринга, затем послушники приносили клятву верности. Посвященных окружали с криками “лесные эльфы” и как новых братьев вели их к Чаше Грааля, где горело священное пламя певца»<sup>90</sup>.

Еще ранее, в 1907 г., Иорг Ланц фон Либенфельс (1874–1954), находясь под впечатлением легенд о Парсифале и Граале, создал *Ordo Novi Templi*, сведения о котором можно было найти в номерах “*Ostara*”. К 1908 г. окончательно оформились представления об *Armanenschaft* Гвидо фон Листа (1848–1919), во многом опиравшегося на теософию Елены Блаватской и хорошо знакомого с источниками розенкрейцеров. В 1915 г. был основан орден рыцарей св. Грааля, в 1918 г. – общество *Thule*, идея создания которого принадлежит Рудольфу фон Зеботтендорфу (1875–1945). Вокруг *Thule* группировались будущие идеологи нацистской партии: Альфред Розенберг, Рудольф Гесс, Готфрид Федер, Дитрих Экхарг. По мнению французских исследователей Повеля и Бержье, фундамент нацизма не был создан Гитлером, а возник и развился в недрах Германского ордена, ордена Новых Храмовников и, в первую очередь, общества *Thule*. Первое свидание членов *Thule* с Адольфом Гитлером состоялось в 1920 г. в «доме Вагнера» в Байройте, «в дальнейшем, под вмешательством Карла Гаусгоффера, общество Фуле приняло свой окончатель-

---

<sup>89</sup> См. подробно: Гудрик-Кларк Н. *Оккультные корни нацизма. Тайные арийские культы и их влияние на нацистскую идеологию*. СПб.: Евразия, 1993. С. 139–150.

<sup>90</sup> Там же. С. 147.

ный вид тайного общества посвященных, находящихся в контакте с невидимым, и сделалось магическим центром нацизма»<sup>91</sup>.

Намеки на действительность фашистской Германии, в первую очередь, на ее тоталитарное основание, рассеяны по произведениям Набокова 1930-х гг. Имя Гитлера – Адольф – проглядывает в имени «одинокого короля» Адульфа из рассказа “Solus Rex”<sup>92</sup>. Тема тоталитаризма поднимается в «Истреблении тиранов» и получает дальнейшее развитие в романе “Bend Sinister”, который Набоков начал писать еще в Европе, до отъезда в США. В “Bend Sinister” всем ученым страны предлагается подписать «исторический документ» – Программу, призванную спасти Университет от гибели, – ситуация, во многом напоминая события лета 1925 г., когда каждому германскому и австрийскому ученому были посланы письма следующего содержания: «Отныне вам придется выбирать, с кем вы, с нами или против нас. Гитлер расчистил политику. Ганс Горбигер сметает ложные науки. Символом возрождения германской науки будет доктрина вечного льда! Берегитесь! Становитесь в наш строй, пока не поздно!»<sup>93</sup>.

Учение Горбигера, как отмечают Повель и Бержье, перекликалось с философией Ницше и мифологией Вагнера, и Гитлер был уверен, что он, как вагнеровский герой, явился для воплощения эпопей<sup>94</sup>. Имя Адольфа Гитлера, в результате, приобретает устойчивую связь со средневековыми легендами о короле Артуре, во многом поддерживаемую самим фюрером: как известно, Гитлер выступил вдохновителем поисков Грааля<sup>95</sup>, а в 1937 г. в Германии появилась картина Губерта Ланзингера “Der Fahnenstrage”, на которой Гитлер был изображен в доспехах рыцаря Грааля. Впрочем, ариософия Третьего Рейха имела в основе не только учения, в той или иной степени связанные с оккультизмом, и строилась не только и не столько на мифологии Эдды и мифопоэтике Вагнера, но и – в меньшей степени – на философии традиционализма.

---

<sup>91</sup> Бержье Ж.; Повель Л. *Утро магов*. М.: Российский Раритет, 1991. С. 59.

<sup>92</sup> По мнению Левинтона, имя *Адульф* представляет собой контаминацию имен варяжского воеводы Одульфа и имени Гитлера. (Левинтон Г. Примечания // *В. В. Набоков: Pro et contra*. С. 887).

<sup>93</sup> Цит. по: Бержье Ж.; Повель Л. *Утро магов*. С. 24–25.

<sup>94</sup> Бержье Ж.; Повель Л. *Утро магов*. С. 40. Заметим, что особое место среди героев Эдды занимает Вotan, пришедший после девятидневных страданий (когда его, раненного копьём, привязали к дереву и оставили без питья) к пониманию рун, которые заключали в себе тайну бессмертия.

<sup>95</sup> Так, один из немецких ученых, Отто Ран, в 1931 г. отправился на поиски Грааля, который, по его мнению, находился во Франции в монастыре в местечке Монтсежюр. В 1933 г. вышла книга Рана «Крестовый поход против Грааля».

Бери свой челн, плыви на дальний полюс...

*Александр Блок*

По мнению французского философа-традиционалиста Рене Генона (1886–1951), традиция – это передаваемое сакральное сверхчеловеческое знание, «осознанная и эффективная связь человека с высшими состояниями бытия»<sup>96</sup>; происхождение традиции – нечеловеческое. В Германии 1930-х гг. популярностью пользуются универсалистские идеи в применении к истории и биологической эволюции человечества, наряду с этим происходит возрождение древних магических представлений. Так, в частности, немецкий ариософ Гвидо фон Лист, обратившись к рунам и Эдде, выдвинул на первый план фигуру Вотана, символизирующую, по его мнению, мистическое единство человека с миром. Среди источников немецкой мифологии этого периода – монистический идеализм Плотина. По Плотину, Вселенная – единый организм (иерархически выстроенный в направлении сверху вниз), все части которого таинственным образом взаимосвязаны; сведя многое к единому, Плотин выводит единое за пределы многого («Энеады»). На знание основания всеобщей связи – «заглавий вещей» претендует в набоковской «Ultima Thule» Фальтер. При этом истина, открывшаяся Фальтеру, находится за пределами человеческого:

<...> я узнал одну весьма простую вещь относительно мира. Она сама по себе так ясна, так забавно ясна, что только моя несчастная человеческая природа может счесть ее чудовищной. Когда я сейчас скажу «соответствует», я под соответствием буду понимать нечто бесконечно далекое от всех соответствий, вам известных<sup>97</sup>, точно так же как самая природа моего открытия ничего не имеет общего с природой физических или философских домыслов <...> (132).

---

<sup>96</sup> Генон различает «вертикальный» и «горизонтальный» способы передачи традиции: «существует передача “вертикальная”, связывающая область сверхчеловеческого и собственно человеческого, и передача “горизонтальная”, соединяющая между собой различные последовательные состояния человечества; если вертикальная передача имеет “вневременный” характер, то передача горизонтальная естественным образом предполагает хронологическую последовательность <...> вертикальная передача в свою очередь может быть рассмотрена не только сверху вниз, но и, наоборот, снизу вверх, выражая тем самым идею причастности человечества к реальностям высшего порядка <...> горизонтальная передача, рассматриваемая в ходе циклического нисхождения, соответствующего хронологической последовательности событий, представляет собой движение в некотором смысле против “естественного” хода времени, поскольку является, в сущности, возвращением к изначальному состоянию человека» (Генон Р. *Очерки о традиции и метафизике*. СПб.: Азбука, 2000. С. 63–64).

<sup>97</sup> Набоковский герой явно полемизирует с бодлеровской идеей correspondances между чувствами, в свою очередь, перекликающейся с вагнеровским синтезом искусств.

Высший духовный центр может быть закрыт для большинства людей, в результате, традиция сохраняется только в изолированных от остального мира местах посвященными – магами<sup>98</sup>. Считается, что в немецком обществе Thule магом, обладателем высшего знания, был Гаусгоффер (1869–1949), медиумом, передающим широким массам слова мага, – Гитлер. Повесть и Бержье высказывают предположение, что именно так – посредством медиумической передачи через Гитлера – был создан “Mein Kampf”: как известно, первый том “Mein Kampf” – “Die Abrechnung” был написан Гитлером в тюрьме в Landsberg am Lech, где его почти ежедневно навещали Гаусгоффер и Гесс. В рассказе “Ultima Thule” в медиумической роли, подобной роли Гитлера, выступает Фальгер, случайно разгадавший «загадку мира» и некоторое время мечтавший о воспитании «новой расы» – поколения «знающих». Возможно также, что он «медиум, посредством которого умершая жена рассказчика пытается донести смутный абрис фразы, узнанной или неузнанной ее мужем»<sup>99</sup>. Предположения же ариософов о существовании сверхрасы нашли отражение в подчкунто сверхчеловеческой природе набоковского героя:

Адам Фальгер тогда был еще наш, и если ничто в нем не предвещало – как это сказать? – скажу: прозрения, – зато весь его сильный склад (не хрящи, а подшпипники, карамбольная связность телодвижений, точность, орлиный холод) теперь, задним числом, объясняет то, что он выжил: было из чего вычитать (113–114);

Нет, теперь я безумно завидую основной черте бывшего Фальгера, точности и крепости его «волевой субстанции», как, помнишь, совсем по другому поводу выражался бедный Адольф (sic!) (118);

---

<sup>98</sup> О формировании нордической традиции см.: Широкова Н. С. *Культура кельтов и нордическая традиция античности*. С. 63–74.

<sup>99</sup> Набоков В. Предисловие к английскому переводу рассказов “Ultima Thule” и “Sulus Rex” // В. В. Набоков: *pro et contra*. С. 103. Медиативную функцию Фальгера поддерживает сопоставление его с повествователем в повести Карамзина «Остров Борнгольм». Повествователь, перемещающийся между локусами героев (гревзендского незнакомца и борнгольмской пленницы), где действует запрет на нарушение топологической границы, «соединяет эти локусы в единое сюжетно-композиционное целое и дает возможность (в тексте повести, правда, так и не реализованную) выявить суть таинственной истории» (Антонов С. А. «Остров Борнгольм» Н. М. Карамзина: структура повествования и особенности композиции // *Русский текст*. 1995. № 3. С. 63). В рассказе Набокова несоединимыми локусами с непреодолимыми границами являются пространства художника Синеусова и его жены, а роль Фальгера, по сути, аналогична роли повествователя в «Острове Борнгольм» – это роль медиатора между мирами.

Я с завистью думаю, что, обладай я крепостью его нервов, упругостью души, гущенностью воли, он бы теперь мне передал сущность нечеловеческого открытия, сделанного недавно им, т. е. не боялся бы, что его сообщение меня раздавит (119);

Я хочу этим сказать, что одного взгляда на Фальтера было довольно, чтобы понять, что никаких человеческих чувств, практикуемых в земном быту, от него не дождешься <...> в его странно рассыревших чертах, в неприятном сытом взгляде <...> чуялась какая-то сосредоточенная сила, и этой силе не было никакого дела до дряблости и явной тленности тела, которым она брезгливо руководила (126–127).

Тогда предки Фальтера, которые «вывелись» в результате сеанса итальянского психиатра (что привело последнего к гибели), возможно, были представителями сверхрасы, к которой ариософы пытались возвести германскую нацию.

С точки зрения Генона, традиция имеет полярно-нордическое происхождение. Хранителем традиции выступает полюс – высший духовный центр мира – неподвижная точка оси, вокруг которой происходит вращение сферы – земной или небесной. Точка в центре круга, которая воспринимается также и как изображение Солнца, одновременно начало и конец всех вещей, альфа и омега. По Генону, гора земного рая Монсальват из кельтских легенд о святом Граале – это известная во многих традициях полярная гора, которая, «как и земной Рай, стала недоступной для обычного человечества и которой не страшны никакие катастрофы, потрясающие земной мир в конце определенных циклических периодов»<sup>100</sup>. Наряду с различными вариантами горы земного рая и «Града Мира» в парадигму описаний недостижимых или труднодостижимых духовных центров входит Ultima Thule. Монсальват кельтских легенд – это не только полярная гора, но и остров. В свою очередь, в рассказе “Solus Rex” остров Ultima Thule, лишенный «приличных» возвышенностей («старый, давно негодный береговой вулкан был не в счет», 86), по проекту одного инженера (покончившего с собой из-за отказа короля осуществить проект) должен был превратиться в остров-гору:

Этот инженер <...> предлагал поднять центральную часть островной равнины, обратив ее в горный массив, путем подземного накачивания. Населению выбранной местности было бы разрешено не покидать своих жилищ во время опуханья почвы: труссы, которые предпочли бы отойти подальше

---

<sup>100</sup> Генон Р. Царь мира // *Вопросы философии*. 1993. № 3. С. 124.



от опытного участка, где жались их кирпичные домишки и мычали, чья элевацию изумленные красные коровы, были бы наказаны тем, что возвращение восвояси по невоссозданным крутизнам заняло бы гораздо больше времени, чем недавнее отступление по обреченной равнине. Медленно и округло надувались логовины, валуны поводили плечами, летаргическая речка, упав с постели, неожиданно для себя превращалась в альпийский водопад, деревья цугом уезжали в облака, причем многим это нравилось, <...> – а гора все росла, росла, пока инженер не отдавал приказа остановить работу чудовищных насосов (86–87).

Несмотря на существование названия Thule в разных регионах мира, Генон признавал первенство Ultima Thule гипербореев: «и только это гиперборейское Туле и в самом деле представляет наивысший центр для человечества теперешней Манвантары. Именно она была тем “священным” островом, который первоначально занимал полярное положение не только в символическом, но и в буквальном смысле слова, в то время как все другие “священные” острова, повсюду обозначаемые именами со схожими значениями, были только образами этого острова»<sup>101</sup>. Путь к гиперборейям, к центру мира, осуществляется в душе человека; не случайно, в числе основных символов Anima Mundi – змея, которая «часто изображается в виде круга, в виде змеи, кусающей свой хвост, или Уробороса; такая форма в полной мере соответствует принципу «душевного», поскольку со стороны сущности «средний мир» связан с телесным миром, и, разумеется, наоборот, со стороны субстанции он оказывается связанным с миром духовного <...>»<sup>102</sup>. Сформулировав принципы традиционализма, т. е. обращения к духовной Традиции, Генон отказывается от оккультизму и спиритуализму в истинном эзотеризме. Аналогичным образом Набоков отказывается в сакральности проявлениям спиритизма: «Ах, как был ужасен этот сухонький стук ноготка внутри столешницы, и как не похож, конечно, на интонацию твоей души, твоей жизни» (115); «На всякий случай держу все окна и двери жизни настежь открытыми, хотя чувствую, что ты не снизойдешь до старинных приемов привидений» (139).

В исследованиях северной проторасы Германом Виртом («Происхождение человечества») понятия «арийская» (индогерманская) и «северная раса» сливаются, а «арийская раса» возводится к арктической – гиперборейской расе. Аналогичной точки зрения придерживался и сотрудничавший с Третьим Рейхом итальянский философ барон Юлиус Эвола (1898–1974), приписывавший, как Вирт и Генон, северной протокультуре,

<sup>101</sup> Генон Р. *Очерки о традиции и метафизике*. С. 127–128.

<sup>102</sup> Там же. С. 91.

в т. ч. и представлениям о Thule, солярный характер. Согласно воззрениям теоретика геополитики Карла Гаусгоффера, основателя и редактора “*Zeitschrift für Geopolitik*”, прародина германской нации – Центральная Азия. Свастика (Hakenkreuz; символ, распространенный во многих традициях, в т. ч. в Месопотамии, в индуистской традиции, в буддизме, джайнизме и др., известный также кельтам) как священный арийский символ выступает в работах Гвидо фон Листа, проявлявшего вслед за Еленой Блаватской интерес к вопросам бессмертия, перевоплощения и кармической предопределенности и во многом опиравшегося на материалы масонов и розенкрейцеров. В “*Ultima Thule*” Набокова Фальтер, обладатель сверхчеловеческого знания, предстает как «тибетский мудрец»: «Газеты подхватили эту историю, соответственно ее изукрасив, и личность Фальтера, переодетая тибетским мудрецом, в продолжении нескольких дней подкармливала непривередливую хроникеру» (124).

Интерес руководителей Третьего Рейха к северу нашел выражение в полярных экспедициях. Так, немецкая антарктическая экспедиция 1939 г., продолжившая ряд многочисленных полярных исследований второй половины XIX в. – первой половины XX в., произвела аэрофотосъемку и объявила исследованную территорию немецкой, пометив ее границы металлической свастикой. Впрочем, очевидно, что полюс для немецких исследователей имел не столько географическое, сколько символическое значение.

Сказанное справедливо и в отношении Набокова. Если в пьесе «Полюс» (1924) северная земля предстает как вполне реальное географическое место (Южный Полюс – «Полюс земной», в основе пьесы исторический факт – трагическая экспедиция Роберта Скотта к Южному Полюсу), то уже в романе «Подвиг» возникает *no-man’s-land* – Зоорландия, характеризующаяся двойственностью перспективы. С одной стороны, это земля, где требуют «равенства голов» («всем жителям надо брить головы») и где «искусства и науки объявлены были вне закона»<sup>103</sup>. С другой стороны – это «страна, куда вход простым смертным воспрещен»<sup>104</sup>, подобие *Ultima Thule* древних (символический «Небесный полюс», отражением которого является «Полюс земной»). Ив. Толстой отмечает: «Зоорландия – вовсе не страна счастья; наоборот, у Набокова это олицетворение тоталитаризма. Но противоречия нет: Зоорландия – “высокая тоска” по утраченной родине, по утонувшему Китежу, по детству, оставленному там, на “другом берегу”, обращенному в сплошной застенок»<sup>105</sup>.

<sup>103</sup> Набоков В. В. *Собрание сочинений рус. периода в 5-ти т.* Т. 3. С. 206.

<sup>104</sup> Там же. С. 205.

<sup>105</sup> Толстой Ив. Набоков и его театральное наследие // Набоков В. *Пьесы*. М.: Искусство, 1990. С. 30.

Будучи поздним романтиком, Гейне, тем не менее, как никто другой подвергал романтизм безжалостной критике. Постоянное напряжение между *Dichtung* (так Гейне определял художественное восприятие) и *Wahrheit* – наиболее существенная черта мировосприятия поэта. В финале «Путешествия по Гарцу» (“Die Harzreise”) Гейне формулирует свою позицию (определяющую для его произведений как раннего, так и позднего периода) как невозможность разграничения *Dichtung* и *Wahrheit*:

<...> ich weiß nicht mehr, wo die Ironie aufhört und der Himmel anfängt <...><sup>106</sup>.

Аналогичное напряжение между *Dichtung* и *Wahrheit* – романтизмом и иронией – присутствует в набоковском решении Ultima Thule. Романтический полюс, помимо вагнеровской интерпретации мотивов св. Грааля и Ultima Thule, создается исторической реальностью – экспедицией к Южному полюсу Скотта, а также фактами биографии Набокова, в частности тем, что Вагнером увлекался его отец. Последняя статья В. Д. Набокова о петербургском театре и опере «Театральный Петербург в восьмидесятые годы» заканчивалась словами: «Но об этом – и о том, каким образом Вагнер взял штурмом оперную сцену, – в другой раз» («Театр и жизнь», Берлин, № 2). Иронический же полюс задан окружающей Набокова реальностью фашистской Германии, обратившейся к легендам о Граале и Ultima Thule и использовавшей вагнеровскую мифопоэтику в своих целях.

В романе Набокова «Подвиг» главный герой Мартын как «страшную непристойность» воспримет использование неким Бубновым (в статье, опубликованной в берлинской газете «Зарубежное слово») именованная *Зоорландия* и подробностей политического устройства вымышленного им государства, носящего это имя<sup>107</sup>. Подобной «непристойностью» было и присвоение нацистами романтических вагнеровских образов и нацистский неомифологизм. В одних и тех же образах в очередной раз столкнулись *Dichtung* – высокая реальность и *Wahrheit* – реальность низкая. И все-таки в какой-то момент ирония в набоковском тексте заканчивается, и там, где она кончается, начинается небо.

---

<sup>106</sup> «<...> и я уже не различаю, где кончается ирония и начинается небо». Heine H. Die Harzreise // Heine H. Ausgewählte Werke. In vier Bänden. Bd. III. Moskau: Meshdunarodnaja Kniga, 1939. S. 78. Впрочем, напряжение между «поэзией» и реальностью «прозой» задано в «Путешествии по Гарцу» еще в самом начале как напряжение между эпиграфом, обращенным к вечным проблемам, и прологом, обращенным к конкретным деталям быта.

<sup>107</sup> Набоков В. В. *Собрание сочинений рус. периода в 5-ти т.* Т. 3. С. 219. Сам Набоков под названием «Зоорландия» опубликовал в эмигрантской газете «Россия и славянство» отрывок из романа «Подвиг».

The Danish king could not in all his pride  
 Repel the ocean tide,  
 But <...> I can in rhyme  
 Roll back the tide of Time.

*Henry Wadsworth Longfellow*

## 5.

С точки зрения Федора Сологуба, мир другой, альтернативной реальности связан с эстетическим творчеством как свободной игрой – мысль, получившая развитие во многих его произведениях. Хорошо известны первые строки трилогии «Творимая легенда»:

Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я – поэт. Косней во тьме, тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром, – над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном.

Подобные представления Сологуба во многом близки воззрениям кантианцев и идеалистической эстетике Шиллера<sup>108</sup>. Впрочем, в первую очередь, концепция жизни и искусства Сологуба в том виде, как она представлена в «Творимой легенде», имеет много общего с эстетическими воззрениями Оскара Уайльда, заявившего, что «природа подражает искусству, а не наоборот» – “Life imitates Art far more than Art imitates Life”<sup>109</sup>. Начало «Творимой легенды» – прямая переключка с Уайльдом; к Уайльду отсылает и упоминание в трилогии портрета короля Арнульфа Второго – одного из предков королевы Ортруды. Лицо на портрете, предвещающая грядущие несчастья, становится серым – намек на значение фамилии

<sup>108</sup> Ср.: Кант И. *Критика способности суждения*. СПб.: Изд. М. В. Попова, 1898; Шиллер И.-Ф.-Х. Письма об эстетическом воспитании человека. Письмо 27 // Шиллер И.-Ф.-Х. *Собрание сочинений в 8-ми т.* Т. 6. М.; Л.: Academia, 1950. С. 381–383. См. об этом: Дикман М. И. Примечания // Сологуб Ф. *Стихотворения*. Л.: Советский писатель, 1978. С. 605.

<sup>109</sup> Wilde O. “The Decay of Lying: An Observation” (1889) // URL: <http://www.online-literature.com/wilde/1307/>. См.: Павлова Т. В. Оскар Уайльд в русской литературе (конец XIX–начало XX в.) // *На рубеже XIX и XX веков: Из истории международных связей русской литературы* / Отв. ред. Ю. Д. Левин. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1991. С. 77–128. Об эстетизме О. Уайльда и его влиянии на русских декадентов см.: Пономарева Г. М. Анненский и Уайльд (Английская эстетическая критика и «Книги отражений» Анненского) // *Проблемы типологии русской литературы. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение* / Ученые записки Тартуского государственного университета Ученые записки Тартуского государственного университета Тарту, 1985. С. 119–120.

уайльдовского героя *Grey*<sup>110</sup>. Финал «Творимой легенды» демонстрирует возможность пересечения миров реальности и мира воображения: Триродов и Елисавета – переселяются в созданное воображением Триродова Королевство Объединенных Островов, где становятся королем и королевой уже не в облике вымышленных героев, ведущих параллельное существование, но в своем реальном обликии.

К числу переключек между произведениями Сологуба и Набокова, важных с точки зрения создания «островной утопии», относится символически значимый образ моста – перехода из одного мира в другой. В трилогии Сологуба маг Триродов стремится пройти по мосту в Другой мир, тем самым, перейти границу, недоступную простому смертному:

К радостям этого нового мира вечно влечется слабое сердце человека. Но еще никто из рожденных на земле не прошел до конца по высокому, блистающему мосту над черными безднами, мосту, ведущему к алмазовым воротам этого неведомого мира<sup>111</sup>.

В рассказе Набокова “*Solus Rex*” мост через Эгель, об открытии которого неоднократно сообщается, как и мост в сологубовской трилогии, также соединяет реальность и фантазию:

<...> впоследствии, стараясь восстановить утраченную связь с действительностью, <...> принужден был удовлетвориться наскоро сколоченными переходами, лишь изуродовавшими привычную даль легенды (мост через Эгель, кровавый мост через Эгель...) (164).

Набоков в рассказах “*Ultima Thule*” и “*Solus Rex*” не в меньшей мере, чем Сологуб учитывает эстетическую концепцию Уайльда, но его рецепция уайльдовских взглядов принципиально иная. Соединение миров реальности и воображения, к которому стремится герой Сологуба, у Набокова практически невозможно. На роковом мосту через Эгель погибает королева Белинда, не преодолев границы, отделяющей от реальности воображаемый мир *Thule*:

---

<sup>110</sup> «Перед портретом Арнульфа Второго, белого короля, Ортруда остановилась. Сказала:

– Посмотри, Танкред, как изменилось в последние дни лицо Арнульфа. Его румяные щеки поблекли, и лицо его стало печально-серым, точно дым из вулкана осел на нем, и глаза его смотрят не так, как прежде <...> его глаза угрожают нам, когда немилостивая судьба готовит нашему роду печали и беды» (Сологуб Ф. *Творимая легенда*. С. 229–230).

<sup>111</sup> Сологуб Ф. *Творимая легенда*. С. 453.

Синеусов говорит между прочим, что перебирается с Ривьеры в Париж, на свою прежнюю квартиру; на самом же деле он переезжает в угрюмый дворец на дальнем северном острове. Искусство позволяет ему воскресить покойную жену в облике королевы Белинды – жалкое свершение, которое не приносит ему торжества над смертью даже в мире вольного вымысла. В главе III ей предстояло снова погибнуть от бомбы, предназначавшейся ее мужу, на Эгельском мосту буквально через несколько минут после возвращения с Ривьеры<sup>112</sup>.

Упоминание *Ривьеры*, а также известное по рассказу “Solus Rex” имя художника – Дмитрий Николаевич – высвечивают еще один претекст “Ultima Thule” – биографический. Дед Набокова, Дмитрий Николаевич, служивший министром юстиции, в конце жизни страдал психическим расстройством. Одной из навязчивых идей больного была мысль о Ривьере как островке счастья в беспокойном мире. В Петербурге для Дмитрия Николаевича была создана имитация Ривьеры, и он так и умер в мире иллюзорной Ривьеры, принимаемой им за реальность. Сравнение с дедом Набокова проясняет причины неудачи Синеусова в его борьбе со смертью. Дмитрий Николаевич Набоков – не создатель Ривьеры, а созерцатель, равно как и Дмитрий Николаевич Синеусов – не создатель “Ultima Thule”. В этой связи уместно вспомнить, что один из претекстов рассказа – пьеса Метерлинка “Ariane et Barbe-Bleue” – это мелодраматическая подкладка для оперы, о которой Метерлинка просили некоторые композиторы.

В опубликованном в Советской России в 1931 г. романе Андрея Николаева (Егунова) «По ту сторону Тулы», как и в рассказе Набокова, присутствует образ гетевского Фульского короля: «<...> помните тульского короля? – Он был просто дурак, как все короли: бросить золотую чашу в воду. Это называется расточать народное достояние»<sup>113</sup>. Образ короля, как и само название романа, отсылающее к образу Ultima Thule, не только свидетельствуют об общности ряда претекстов (среди которых песенка Гретхен из «Фауста» Гете и, разумеется, роман Антония Диогена), но и во многом предопределяют параллелизм произведений. Оба произведения фрагментарны; герои обоих произведений оказываются по другую – «ту сторону» мира, в мире, где не действуют привычные законы<sup>114</sup>. Действие

<sup>112</sup> Набоков В. В. Предисловие к английскому переводу рассказов “Ultima Thule” и “Solus Rex” // В. Набоков: *Pro et contra*. С. 103–104.

<sup>113</sup> Николаев А. *По ту сторону Тулы*. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1931. С. 14.

<sup>114</sup> Вишневецкий И. Г. Фульские радости [о поэтике романа Андрея Николаева «По ту сторону Тулы» (1929–1930)] // *Вторая проза: Русская проза 20-х – 30-х годов XX века* / Сост. В. Вестстейн, Д. Рицци, Т. В. Цивьян. Trento: Universita degli Studi di Trento, 1995. (Серия “Labirinti”, v. 18). С. 233.

романа Николева происходит в «древнем тульском районе», в деревне Мирандино; Тула при этом, как Thule нордической традиции и как Ultima Thule набоковского рассказа, расположена на севере. Заметим, что Рене Генон, связывавший название Thule с духовным центром, отмечает существование названия Thule в разных областях земного шара, в т. ч. и в России – город Тула. И в рассказе Набокова, и в романе Николева особое место занимает моделирование воображаемого пространства. Ultima Thule – остров, созданный воображением Синеусова и постепенно обретающий самостоятельное существование. В романе «По ту сторону Тулы» мать одного из героев, оперная певица, утверждает приоритет свободного воображения над воображением, обращающимся к субституции реальности:

Но интереснее всего, – продолжала Лямер, – игра с теми предметами, которых нет. У нас ставили одну пьесу вовсе без реквизита. Первый любовник искусно фехтовал отсутствующей шпагой, ее несуществующая рукоять была плотно охвачена его рукой. Мнимое острие вонзилось в грудь поверженному противнику и, пройдя насквозь, показалось сзади спины. Не в силах вынести страшного этого зрелища, я закрывала себе лицо небывалым черным покрывалом, потом отбрасывала его и брала в руки полновесное воображаемое яблоко, делая хроматическую гамму<sup>115</sup>.

У Николева с альтернативной реальностью связано как эстетическое, в частности театральное, творчество, так и игра воображения в повседневной жизни. Героиня романа Николева заявляет:

Смотрите, вот сейчас у нас с вами нет сахара, очевидно, у Федора паек не велик. Видите, как я насыпаю сахар из мешочка в сахарницу, беру две, нет, три чайных ложки и пью сладкий этот чай. О, каким сладчайшим становится мое лицо, – это оттого, что мне давно хотелось сахару. Хотите и вы?<sup>116</sup>

На основе путешествия «по ту сторону Тулы» Николев выстраивает оппозицию как реального и воображаемого пространств, так и пространств природы и культуры: «путешествие в баснословный край <...> оборачивается конфликтом культуры, исторической и бытовой памяти <...> с предметной неоформленностью чистого бытия, а на более глубоком уровне – и драмой притяжения-отталкивания между существом природы (каковым

---

<sup>115</sup> Николев А. *По ту сторону Тулы*. С. 71.

<sup>116</sup> Там же.

предстает ангелический Федор) и человеком культуры (поэт Сергей), неслиянно слитым воедино в дружбе-соперничестве»<sup>117</sup>. Таким образом, в романе Николева, как и позднее в рассказе Набокова, соединение противопоставленных миров оказывается невозможным в пределах реального исторического времени.

\*\*\*

В “Ultima Thule” Набоков, как обычно, сталкивает различные учения и взгляды. Книгу, в которую должен был войти рассказ “Ultima Thule”, Набоков не закончил, – нет ни однозначного прочтения диалога различных философских и мистико-философских учений и взглядов, ни «последнего» смысла Ultima Thule в этом далеко не последнем из рассказов о Thule.

---

<sup>117</sup> Вишневецкий И. Г. Фульские радости // «Вторая проза»: Русская проза 20-х – 30-х годов XX века. С. 241.



## ***IV. ЗА ПРЕДЕЛАМИ: ЭМИГРАЦИЯ***

---

---

## *Гендер и инобытие: искусство женщин в эмиграции*

---

### 1.

Один из «потенциальных семиотических объектов» (Ю. Левин), позволяющих ввести тему инобытия, – остров. Причины «популярности» образа острова в европейской литературе связаны, в первую очередь, с его билатеральностью: «остров совмещает в себе черты реального и ментального мира. С одной стороны, остров – вполне реальное место, куда можно добраться, хотя бы и с трудностями и даже с риском кораблекрушения. С другой стороны, остров – особенно отдаленный, заброшенный в просторах теплых океанов – это место и не вполне реальное: там царит какое-то иное устройство жизни – или вообще без людей и, следовательно, попавший туда европеец может и воображать и устраивать себе жизнь по своему идеальному проекту, или с туземцами, людьми нетронутыми европейской цивилизацией»<sup>1</sup>. Выступая пограничной зоной между нашим миром и Другим миром, остров, в зависимости от «структуры Другого», т. е. от категориального выражения возможного мира, наделяется в литературе разными смыслами<sup>2</sup>.

В случае социализации Другого в европейской культуре получает развитие образ острова как перевернутого мира, где или ролевое поведение членов социума «вывернуто наизнанку» – прямо противоположно хабитусу, сформированному в коллективных полях социальной структуры, или те или иные составляющие системы социальных положений, равно

---

<sup>1</sup> Степанов Ю. С. *Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования*. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. С. 140.

<sup>2</sup> См., в частности, интересную попытку классификации значений острова в европейской литературе в: Vaudry R. *Islands of the imagination // The UNESCO Courier*. December 1997. Во многом вариации островной тематики в европейской и американской литературе определила богатейшая античная традиция поисков легендарного острова Ultima Thule, равно как и тема поисков рая в русском фольклоре («Сказание отца нашего Агапия»). Об античной и нордической традиции о Туле см.: Широкова Н. С. *Культура кельтов и нордическая традиция античности*. СПб.: Евразия, 2000; о поисках рая в русском фольклоре см.: Новичкова Т. А. *Приближение к раю: утопии Небесного Царства в русском фольклоре // Русские утопии* (альманах «Канун». Вып. 1). СПб., 1995; Рождественская М. В. *Образ Святой Земли в древнерусской литературе // Иерусалим в русской культуре*. М.: Наука – Восточная литература, 1994; Рождественская М. В. *Святая земля и Иерусалим как воплощение рая // Антропология религиозности* (альманах «Канун». Вып. 4). СПб., 1998.

как и сопровождающие смену положений ритуалы, отличны от принятых в структуре и обществе. Так, на острове Torelore в романсе “Aucassin et Nicolette” (XIII в.) женщины воюют, мужчины рожают детей и т. п. Многочисленные утопические острова европейской литературы (к примеру, Sir Thomas More “Utopia [Libellus <...> de optimo reipublicae statu, deque nova insula Utopia]”, 1516; Tommaso Campanella “La citta del sole”, 1602; William Shakespeare “The Tempest”, 1623; Francis Bacon “New Atlantis”, 1627; Cyrano de Bergerac “Histoire comique des etats et empires de la lune”, 1656; Gabriel de Foigny “La Terre Australe connue, c’est a dire la description de ce pays inconnu jusques ici, de ses moeurs et de ses Coutumes”, 1676; Etienne Cabet “Voyage et Aventures de Lord William Carisdall en Icarie”, 1840; Theodor Herzka “Freiland: ein sociales Zukunftsbild”, 1890)<sup>3</sup> предлагают различные модели жизнеустройства, отменяя ту или иную «форму отчуждения» в обществе<sup>4</sup>. Традиционные для европейской литературы «острова сокровищ», не отличаясь радикализмом и не оспаривая доминирующие в социальной сфере формы капитала, по сути, однако, репрезентируют другую ритуальную форму его освоения (Alexandre Dumas “Le Comte de Monte Cristo”, 1844–1845; Robert L. Stevenson “Treasure Island”, 1883; Pierre Mac Orlan “Le chant de l’équipage”, 1918).

Как другое социального Другого предстает необыкновенное/фантастическое устройство островного мира в произведениях научной фантастики и близких к ней жанров, в т. ч. в дистопиях и психоделической литературе: Jules Verne “L’Ile mysterieuse” (1874); Herbert George Wells “The Island of Doctor Moreau” (1896); Александр Беляев «Остров погибших кораблей» (1926); Aldous Huxley “Island” (1962); Norbert Rouland “Les lauriers de cendre” (1984).

При условии асоциальности Другого остров выступает как место одиночества/уединения и изоляции (Daniel Defoe “Robinson Crusoe”, 1719–1722; Jean-Jacques Rousseau “Reveries du promeneur solitaire”, 1782; Scott O’Dell “Island of the Blue Dolphins”, 1960; отчасти John Fowles “The Magus”, 1965/1977). В ряде случаев – как природный, в противовес социальному, мир (Bernardin de Saint-Pierre “Voyage a l’Ile de France”, 1773, и, в особенности, его “Paul et Virginie”, 1788; Jack London “The Sea Wolf”, 1904; с противоположным оценочным вектором – William Golding “The Lord of the Flies”, 1954). Различные попытки конструирования внеинсти-

<sup>3</sup> См. подробнее об утопии: Mumford Lewis. *The Story of Utopias*. New York: Boni and Liveright, Inc., 1922.

<sup>4</sup> Об утопии как о дискурсе, упраздняющем отчуждение, см.: Смирнов И. П. *Бытие и творчество*. СПб.: Канун, 1996. С. 160.

туционального Другого часто заставляют рассматривать остров сквозь призму каузальности: как убежище (Henri Bosco “L’Enfant et la riviere”, 1945) или, напротив, как место наказания (финал в “Robinson Crusoe” и в Jules Verne “Les Enfants du capitaine Grant”, 1865–1867). Верх же антропологичности и асоциальности – «остров любви» (Wilhelm Heine “Ardinghello und die gluckseligen Inseln”, 1787) и «остров смерти», «иной» мир (August Strindberg “Dodsdansen”, 1901).

Другим асоциального/природного Другого, или же другим антропологичности, в таком случае будет являться монструозное и волшебное в возможном мире острова: Gottfried von Strassburg “Tristan” (1210); Herman Melville “Typee: A Peep at Polynesian Life” (1846); Maurice Leblanc “L’Ile aux trente cercueils” (1920). В то же время остров, вследствие своей изолирующей функции, – маргинальная зона, где может осуществляться переход из одного состояния (социального, возрастного и т. п.) в другое. Отсюда образ острова как места испытаний, инициации: Virginia Woolf “To the Lighthouse” (1927); Elsa Morante “Lisola di Arturo” (1957); John Fowles “The Magus”; Roger Zelazny “Isle of the Dead” (1969).

Остров, как считает Жиль Делез, – это художественная возможность представить как Другой мир, так и мир без Другого. Роман Мишеля Турнье «Пятница, или Тихоокеанский лимб» (Michel Tournier “Vendredi, or les limbes du Pasifique”, 1967) – вариация на тему Робинзона Крузо и одновременно путешествие «по ту сторону Другого», литературное расследование: «что же случится в островном мире без другого?»<sup>5</sup>.

Несмотря на исчерпанность отдельных литературных вариантов острова, в частности, как места необыкновенных приключений, островная тема скорее изменяется, чем кончается<sup>6</sup>. Очевидно, что остров, выступая идеальной предпосылкой конструкторов Другого, в то же время задает и основные векторы его конструирования по линии социализации и антропологизации. За литературной традицией – архетипичность островных вариантов репрезентации инобытия.

Будучи не только отделенным, но и удаленным от основного мира, остров закономерно предполагает целеположенное движение; в результате, с островом оказываются связанными и путь как пространственное перемещение в определенном направлении, не предполагающее изменения

---

<sup>5</sup> Делез Ж. Мишель Турнье и мир без Другого // Турнье М. *Пятница, или Тихоокеанский лимб*. СПб.: Амфора, 1999. С. 282–302.

<sup>6</sup> «Тема “острова” как тема оторванности географической, кажется, кончается или изменяется» (Шкловский В. Об островах отдаленных, летающих, необитаемых и о значении топа, а также о Санчо Панса – губернаторе сухопутного острова // Шкловский В. *Избранное: в двух томах*. Т. 1. М.: Художественная литература, 1983. С. 98).

субъекта движения, и путь как мистический символ – пилигримаж, *quest* в поисках недостижимой *Ultima Thule*, утраченного рая души (*Paracelsus*), Бога (*St. Vonaventure*)... Впрочем, так как путешествие означает, в первую очередь, изменение самого путешественника (*S. Kierkegaard*), остров часто сам выступает тем местом, где осуществляется переход из одного состояния (положения) в другое, – промежуточным этапом движения/изменения или его конечной целью (например, «остров мертвых» или мир без структуры Другого). Динамизм как основная характеристика любого жизненного процесса позволяет – за исключением нескольких видов путешествий (в первую очередь, путешествия на утопический остров, где перемещение персонажа из обычного мира в утопический, равно как и перемещение в пределах этого мира, не имеют статуса событий)<sup>7</sup> – осуществить образную аналогию между движением и жизнью человека<sup>8</sup> и, в т. ч., между путешествием на остров и переходом «лиминальных персон»<sup>9</sup> в нейтральную зону *rites de passage*, сопровождающих перемену состояния, возраста, положения и статуса<sup>10</sup>. Таким образом, архетипический смысл острова – нейтральная зона *rites de passage*. Путешественник же, оказавшись в зоне перехода – острове, в зависимости от социализации или антропологизации Другого изменяет, приобретает или теряет те или иные черты структуры.

В разнообразных вариациях островной тематики – как продолжающих традицию на внешнем уровне повествования, так и реализующих глубинный архетип – обращает на себя внимание одно обстоятельство: за немно-

---

<sup>7</sup> О квазисобытийности фабульного уровня утопии см.: Калинин И. А. Утопия: «Между полезным и забавным» («4338 год» В. Ф. Одоевского) // *Вестник молодых ученых*. 1998. № 1 (3). С. 9.

<sup>8</sup> И. В. Толочин выделил в англо-американской поэзии XX в. пять доминантных метафорических парадигм-понятий, служащих источниками образных ассоциаций; одна из доминант – «движение/человеческая жизнь», в свою очередь, образующая два основных концептуальных типа метафорического взаимодействия: «путешествие / уход из жизни, смерть», «путешествие / приобретение мудрости, опыта» и «движение – бездвижность / жизнь – смерть», «движение – бездвижность / живая природа – безжизненная цивилизация» (Толочин И. В. *Системность поэтической метафоры и ее эволюция (на материале англо-американской поэзии XX века)*. Автореф. дисс. на соиск. уч. степ. докт наук. СПб., 1997. С. 13).

<sup>9</sup> Тэрнер В. *Символ и ритуал*. М.: Наука, 1983.

<sup>10</sup> По Геннепу, нейтральные области играли заметную роль в классической древности, особенно в Греции, где они были местами торжищ или битв, и у полудицилизованных народов, где эти зоны представляли собой пустыню, болото и чаще всего дикий лес (Геннеп А. ван. *Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов*. М.: Восточная литература, 1999. С. 21–22).

гими исключениями авторы, чьи имена маркируют тот или иной поворот темы, – мужчины<sup>11</sup>. Несмотря на то, что в XX в. перестает быть традиционно «мужским» жанр утопии<sup>12</sup>, а также расширяется женское участие в жанре научной фантастики<sup>13</sup>, изменения в области женской литературной активности почти не затрагивают островной символики и связанной с островом темы путешествия-quest'a, поддающегося интерпретации в терминах «обрядов перехода». Обратившись к функционированию островного мотива в живописи, находим аналогичную ситуацию<sup>14</sup>.

Авторы-женщины, касающиеся темы острова и – шире – путешествия – это, в первую очередь, писательницы, работающие в жанре травелога (т. е. на фабульном уровне имеющие дело не с событиями, а с квазисобытиями)<sup>15</sup>. Подобное островному замкнутое безвыходное пространство возникает и в готических романах (Ann Radcliffe "The Romance of the Forest", 1791; "The Mysteries of Udolpho", 1794). Впрочем, не являясь маргинальной зоной, местом перехода из одного состояния в другое, это пространство, как правило, наделяется другими смыслами<sup>16</sup>. Писательницы

---

<sup>11</sup> Так, например, в ряду исключений из перечисленных авторов можно назвать Эльзу Моранте (супругу Альберто Моравиа) и Вирджинию Вулф; представляют исключение многие произведения американской писательницы-фантаста Урсулы Ле Гуин, постоянно варьирующей тему путешествия-quest'a и планеты-острова, и творчество австралийской писательницы Генри Гендель Ричардсон (Henry Handel Richardson; в действительности – Ethel Florence Lindesay Robertson), главным образом, третий том ее знаменитой трилогии "The Fortunes of Richard Mahony" – "Ultima Thule" (1929). О причинах исключительности Ле Гуин и Ричардсон – ниже.

<sup>12</sup> Женские утопии XX в.: Ursula K. Le Guin "The Dispossessed" (1974), Joanna Russ "The Female Man" (1975), Marge Piercy "Woman on the Edge of Time" (1976), Margaret Atwood "The Handmaid's Tale" (1985) и т. д.

<sup>13</sup> В научно-фантастической литературе XIX в. редкое исключение – Мэри Шелли (Mary Shelley "Frankenstein, or The Modern Prometheus", 1818).

<sup>14</sup> Основные значения образа острова в живописи: остров любви (Antoine Watteau "L'île de Cythere"); остров смерти (Arnold Böcklin); природный и/или примитивный мир (Ernst Ludwig Kirchner, Paul Gauguin, Ryuzaburo Umehara "Sakura Island", Miguel Covarrubias); место одиночества (Claude Monet, John Marin); сказочный или фантастический мир, обитель мифологических и фантастических существ (Titian "The Bacchanal", William Blake, John Vanderlyn, Mikalojus Ciurlionis); мир с иным порядком/устройством жизни (Joseph Stella, Georges Seurat). Как и в литературе, авторы, разрабатывающие островную тему, – преимущественно мужчины.

<sup>15</sup> О женских романах путешествий см.: Bohls E. A. *Women Travel Writers and the Language of Aesthetics. 1716–1818*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

<sup>16</sup> См. феминистскую критику готических и викторианских романов в: Horner J. M. *The English Women Novelists and their connection with the Feminist Movement (1688–1797)* // *Smith College Studies in Modern Languages*. 11 (October 1929); Whitmore C. H. *Woman's Work in English Fiction from the Restoration to the Mid-Victorian Period*. New York; London, 1910; MacCarthy B. G. *The Later Women Novelists 1744–1818*. Dublin; Oxford, 1947; Kavanagh J. *English Women of Letters: Biographical Sketches*. London, 1863; Kooiman-Van Middendorp G. M. *The Hero in the Feminine Novel*. Middleburg, 1931.

фантасты (Charlotte Perkins Gilman “Herland”, 1915; Doris Lessing “Briefing for a Descent into Hell”, 1971; Suzy McKee Charnas “Motherlines”, 1978; Octavia Butler) и создательницы утопий продолжают в основном традицию травелогов и готики: путешествие в травелогах и отчасти наследующей им научной фантастике – не более чем ландшафтное движение; накопленная литературной традицией богатейшая символика пути и острова (в т. ч. недостижимого, как Ultima Thule) практически не реализуется. Большой интерес в этом смысле представляют готические произведения, где путь – не только фабульная, но и сюжетная единица: движение из замкнутого и ограниченного пространства (островного аналога) в поисках выхода-спасения. Однако путешествие-quest и остров все же оказываются для женской прозы нехарактерными и неактуальными как в процессе социологизации Другого, так и в вариантах конструирования внеинституционального Другого. Хотя мистика пути-изменения, безусловно, присутствует в женском искусстве, она находит для воплощения другие, не развернутые в пространстве образы.

Итак, являясь одним из основных мировых сюжетов, quest, т. е. странствие в поисках заветной цели<sup>17</sup>, как ни странно, – редкий гость в большинстве женских произведений. Как бы исходя из бульварной психологии и реализуя архетип женщины-хранительницы домашнего очага, женщина-писатель почти «никогда не покидает замок Грааля», в отличие от мужчины, одна из стадий жизни которого – поиск Грааля<sup>18</sup>. Впрочем, и в феминистской критике, начиная с утверждения аутентичности женской личности (Beauvoir S. *Le Deuxieme Sexe*, 1949), складывается представление не только о женском сознании и женском (в противовес патерналистскому логоцентризму) способе осмысления мира, но и, как следствие, об особенностях женской креативности<sup>19</sup>. Можно предположить, что решение темы острова и путешествия-quest’a дифференцирует мужскую и женскую креативность по характеру Другого: пространственный поиск в сочетании с островной символикой в мужском варианте – репрезентация трансцендентного Другого, а женская обращенность к телу (путь как чередование ролей/положений и становление в роли) – имманентного.

---

<sup>17</sup> Борхес Х. Л. *Собрание сочинений в 3 т.* М.: Полярис, 1997. Т. 2. С. 255–256.

<sup>18</sup> Джонсон Р. А. *Он. Глубинные аспекты мужской психологии.* М.: Ин-т общегум. исслед, 1996. С. 81.

<sup>19</sup> Showalter E. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing.* Princeton: Princeton University Press, 1977; Showalter E. *Towards a feminist poetics // Women Writing and Writing about Women.* London: Croom Helm, 1979.

## 2.

Рассмотрим, однако, ситуацию, когда пространственное перемещение, перестав быть предметом свободного выбора для рефлектирующего субъекта, принудительно ставит автора в позицию осмысления опыта пути, а именно: эмиграцию. И. П. Смирнов замечает, что утопии, по определению снимающие отчуждение, тем не менее, как правило, создаются философами, находящимися в ситуации отчуждения – «в тюрьме (Т. Кампанелла, Чернышевский), в эмиграции (Маркс), на исходе того движения, к которому автор принадлежит (так, романтик В. Одоевский сочинил свои утопические произведения, «Город без имени» и «4338 год», в период, когда мировой романтизм пришел в упадок)»<sup>20</sup>. Однако, если жизненные обстоятельства, отчуждающие автора-утописта от социума, конфликтуют с конституирующей особенностью жанра утопии, то островное местоположение большинства утопических государств, напротив, выступает их аналогом, обнажая авторскую интенцию преодоления отчуждения в состоянии/месте отчуждения. Впрочем, ситуация отчуждения – эмиграция – находит параллели и в других, лежащих за пределами жанра утопии, вариантах темы острова и ведущего к острову путешествия-quest'a.

Эмиграция выступает как *rite de passage* и, соответственно, подлечит и фазовой категоризации: *прелиминарная* (обряд отделения), *лиминарная* (промежуточное состояние) и *постлиминарная* (обряд включения) фазы<sup>21</sup>. С завершением первой фазы – отделения в искусстве эмиграции, в первую очередь, в литературе, часто возникает образ острова, замкнутое пространство которого либо соотносится с покинутым пространством (родиной) и представляет собой ретроспективное видение, либо – реже – антиципирует пространство нового (или идеального) места обитания. Так, например, в произведениях Владимира Набокова островов несколько: Зоорландия («Подвиг»), Zembla (“Pale Fire”) и Ultima Thule (“Ultima Thule”, “Solus Rex”). Набоковский остров, удаленный во времени (остров памяти, исторического прошлого) и пространстве (северный остров, Ultima Thule), остров мертвых (блаженных), магический центр мира, таинственный остров, творимый мир и т. п., – предмет бесконечного поиска героев.

Островная тема играет в эмигрантской прозе, если читать ее с антропологической точки зрения, роль следа Другого мира, следа как особого

---

<sup>20</sup> Смирнов И. П. *Бытие и творчество*. С. 164–165.

<sup>21</sup> Геннеп А. ван. *Обряды перехода*. С. 15, 24, 166.



знака инобытия. Остров/след при этом «не просто отсылает к прошлому, он и есть проход к этому прошлому, <...> к прошлому Другого, где виднеется вечность»<sup>22</sup>. В то же время остров как особый – реальный и вместе с тем ментальный – мир по сути является аналогом самого промежуточного состояния, лиминарной фазы обряда перехода, так как ситуация нахождения между двумя мирами, которую ван Геннеп называет промежуточной (*marge*), – «это промежуточное состояние, одновременно и воображаемое и реальное»<sup>23</sup>.

В ситуации перехода эмигрант, как и любой «человек границы», находится в крайне неустойчивом положении: «*внешнего* (с миром, другими живыми существами) и *внутреннего* (с собой) равновесия он достигает благодаря непрерывному движению»<sup>24</sup>. Тогда появление в эмигрантском творчестве темы путешествия-*quest*'а, инициированной как изгнанием, так и вопросами валентинанской формулы, и характерной для творчества практически всех писателей-эмигрантов<sup>25</sup>, получает дополнительную мотивацию: стремление к равновесию и устойчивости и наряду с необходимостью смягчения последствий произошедшей перемены места, состояния и статуса. Остров, в итоге, выступает не только как «след» прошлого (будущего) или конструктивный аналог ситуации перехода, но и как сам субъект/объект перехода, ибо «объект в движении появляется только тогда, когда он схватывается»<sup>26</sup>; остров же в ряде случаев и есть схваченный в движении объект.

Подобно тому, как изгнание и возвращение в рай становятся условием речи (M. de Certeau), эмиграция (изгнание из страны) становится условием возникновения в произведениях женщин-эмигрантов темы острова и путешествия-*quest*'а. Исполняя роль травмы (вызванной наряду с пространственным перемещением необходимостью перехода в новую идентичность), эмиграция тем самым определяет творческую тематику в посттравматический период. Женщина-эмигрант, вследствие перемены, в первую очередь, пространства, вынуждена так или иначе отрефлекси-

<sup>22</sup> Левинас Э. *Время и Другой. Гуманизм Другого человека*. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1998. С. 189. О теме вечности в литературе эмиграции, в т. ч. и в связи с островной тематикой, см.: Бугаева Л. Д. *Время и вечность в произведениях В. Набокова и Г. Газданова // Rossica Olomucensia*. XXXVI. Olomouc, 1998.

<sup>23</sup> Геннеп А. ван. *Обряды перехода*. С. 22.

<sup>24</sup> Подорога В. *Выражение и смысл*. М.: Ad Marginem, 1995. С. 144.

<sup>25</sup> О мотиве бездомности и пути без остановки как доминанте всех произведений Газданова см.: Сыроватко Л. Газданов-романист // Газданов Г. *Собрание сочинений в 3 т.* Т. 1. С. 657–668.

<sup>26</sup> Мерло-Понти М. *Пространство // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века*. Томск: Водолей, 1998. С. 58.

ровать возникшее в эмиграции состояние отчуждения в терминах пространственной организации (преодолеть его или партиципировать)<sup>27</sup>.

Можно предположить универсальность приобретаемого в эмиграции женского пространственного опыта своего и чужого. В таком случае островная символика и тема путешествия-quest'a – характерная черта налагаемой на опыт эмиграции нарративной структуры вне зависимости от способа наррации и геополитической соотнесенности автора. В качестве примера остановимся на творчестве женщин-эмигрантов: Марины Абрамович, Ширин Нешат, Нины Берберовой и Юлии Кисиной.

### 3.

#### *Марина Абрамович*

Марина Абрамович (Marina Abramovic; 1946 г. рождения; живет в США) покинула Белград в 1975 г. В этом же году на фестивале в Амстердаме состоялась встреча Марины с немецким фотографом Улеем – Уве Лейси-пенем (Uwe Laysipen), которая положила начало их совместной творческой деятельности, продолжавшейся в течение 12 лет. В 1976 г. Марина и Улей предприняли попытку освободиться от привязанности к определенному пространству, решив находиться в постоянном движении, в переездах с места на место. Первые пять лет они жили в старом грузовике, странствуя по Европе с проектом “Relation Works” (“Relation in Space”, “Interruption in Space”, “Expansion in Space”, “Relation in Movement”, “Relation in Time”). Собственно, уже стремление Марины и Улея к номадизму определило доминантную роль в “Relation Works” пространственного аспекта с явно выраженной в этом проекте если не темой пути, то темой движения; однако, совместный и личный характер проекта<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Таким образом, получает объяснение тема острова и пути к нему в прозе Г. Г. Ричардсон: Ричардсон – дочь ирландского эмигранта, родившаяся в Австралии и, в свою очередь, уехавшая в Англию. О творчестве писательницы см., в частности: Green D. *Ulysses bound. Henry Handel Richardson and her fiction*. Canberra: Australian National University Press, 1973.

<sup>28</sup> Обращаясь к творчеству Марины Абрамович и Улея, исследователи единодушно говорят о симбиозе и о третьей идентичности, явившейся результатом совместной деятельности. См., в частности: Green Ch. *Doppelgangers and the Third Force: The Artistic Collaborations of Gilbert & George and Marina Abramovic/Ulay // Art Journal*. July. 59 (2). 2000. P. 36–45. По признанию Марины Абрамович, до встречи с Улеем в ней доминировала мужская энергия. В одной из работ Улея до встречи с Мариной он предстает в двойственной персональности: половина лица загримирована под женщину, на голове длинные волосы, вторая половина – мужская, с бородой, усами и коротко

обусловил микрокосмический, локальный характер пространства, равно как и движения в этом пространстве. Так, в “Relation in Space” (1976) обнаженные артисты на протяжении двух часов сходились и расходились в небольшом зале во все ускоряющемся темпе (илл. 5). В “Expansion in Space” (1977) ударами о движущиеся колонны они медленно и с трудом расширяли свободное пространство вокруг себя. В видеофильме “Relation in Movement” черный фургон в бесконечном движении по кругу оставляет темный след. Перформанс “Nightsea Crossing” (1981), в котором Марина Абрамович и Улей безмолвно и неподвижно часами сидят за столом напротив друг друга, – странствие духа. «Вынутые» своим решением из «своего» пространства, Абрамович и Улей, с одной стороны, формировали новое пространство и вписывали себя в него; с другой стороны, поглощенные задачей локализации себя по отношению друг к другу, – создавали мир, ограниченный и замкнутый друг на друге (илл. 6).

Последний совместный проект Марины и Улея “The Great Wall Walk”, задуманный в начале 1980-х и реализованный в 1988 г., – освобождение от симбиоза, поиск новой идентичности вне друг друга, т. е. проект перехода, лиминарной фазы двух лиминальных персон, а потому – закономерно – грандиозная реализация архетипического сюжета странствия в поисках заветной цели, где цель и есть новая идентичность, новое «Я»<sup>29</sup>. Исчерпанность симбиоза и вступление в первую фазу перехода – фазу разделения маркировали еще в 1987 г. статичные композиции с вазами, репрезентирующими Марину и Улея<sup>30</sup>. Как отмечали исследователи творчества Абрамович и Улея, “The Great Wall Walk” развивает идею, заложенную еще в их первом совместном проекте (в фазе перехода к совместной «третьей» идентичности) – “Relation in Space”: схождение артистов навстречу друг другу, сменяющееся их последующим расхождением.

---

стрижеными волосами. Встреча помогла им, с одной стороны, совместить биологическую половую идентичность с гендерной, с другой стороны, выработать новый тип идентичности: “that symbiosis of male and female should have opened and overcome the ego: for those 12 years we never signed a work with one name only, and we never discussed whose work that was. It was a kind of artistic hermaphrodite” (Suzana Milevska, “Projection of High Energy”, interview with Marina Abramovic, Skopje, Macedonia, 1997).

<sup>29</sup> Марина Абрамович и Улей не были, однако, первыми артистами, кто применил “walking in a landscape” в пластическом искусстве. Этим приемом до них пользовались концептуалисты Ричард Лонг и Стэнли Браун (Richard Long; Stanley Brown).

<sup>30</sup> В экспозиции 1987 г., представленной на выставке “The Simultaneity of the Other” в Берне, две вазы в рост человека стоят рядом, но не касаются друг друга. В композиции 1988 г. две вазы лежат, соединенные горловинами, вызывая у зрителей чувство удушья, усиленное проекцией на раннюю 1977 г. композицию “Breathing in–Breathing-out”, где артисты, заблокировав носовые проходы, в течение 19 минут дышали друг другу в рот.



*Илл. 5. Марина Абрамович и Улей "Relation in Space"*  
*Илл. 6. Марина Абрамович и Улей "Relation in Time"*



Однако если в “Relation in Space” пространство носит ограниченный характер, то в “Great Wall Project” артистам, чтобы сказать “good bye” и начать самостоятельное движение, потребовалось пройти каждому 2000 км<sup>31</sup>. Номадизм начального периода творчества артистов при этом сменяется социальным конструированием пространств начала и конца пути: Марина начинает свой путь по Великой Китайской стене с востока (Востока, т. е. из Югославии, из коммунистической системы), Улей – с запада (Запада: Германии, капитализма); Марина движется на запад/Запад в геополитическом смысле, Улей – на восток/Восток, демонстративно называя Китай и китайцев своей новой и впервые обретенной семьей. В ходе реализации первой части проекта<sup>32</sup> – девятидневного пути – Марина и Улей не только попытались начать независимое существование, но и ответить географией своего маршрута на вопросы валентианской формулы («Кто мы? Куда мы идем? Откуда мы вышли?»). За довольно прозрачной геополитической символикой ответов, впрочем, скрывается еще один менее прозрачный подтекст: движение к отделению друг от друга через партиципирование телесного, социального, политического опыта друг друга. Путь артистов, в одном из проектов которых “Communist Body – Capitalist Body” Марина представляла Communist Body, Улей – Capitalist Body, предполагает вписывание себя в феноменологическое тело Другого, вчитывание в себя опыта Другого – «обмен» телами как необходимое условие ритуала перемены статуса перед финальным разъединением (заметим, что в первоначальной версии проект “The Lovers” – “The Great Wall Walk” должен был закончиться соединением: свадьбой Марины и Улея на Стене по китайским обычаям). Характерная для эмигрантского сознания травма отделения от тела матери-родины, в случае Марины и Улея приобрела личностную окраску, хотя и не лишённую геополитической перспективы.

Разъединение восстановило независимые гендерные идентичности артистов и специфицировало порожденное травматическим сознанием переживание пути. В текстах, написанных Улеем и Мариной для третьей части проекта – выставки “The Lovers” (и вошедших в альбом с аналогичным названием), явно прослеживаются основные тенденции мужского и женского варианта пути: экстерииоризация внутреннего опыта Улеем (муж-

---

<sup>31</sup> “<...> in the early work, the pair walked towards each other over and over again with a great physical concentration across a small space; in their last work, while they converged across a fast distance, their walking involved perhaps even more mental than physical effort” (*The Lovers. The Great Wall Walk, Marina Abramovic and Ulay*. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1989. P. 175).

<sup>32</sup> Проект “The Great Wall Walk” включает в себя 3 части: путь по Великой Китайской стене, фильм и выставку “The Lovers”.

ская версия пути мыслит *чужое как свое*) и интериоризация внешнего опыта Мариной (*свое как чужое*)<sup>33</sup>. Та часть Китайской стены, откуда Марина начала свое путешествие, носит название Голова Дракона. Под впечатлением легенд о жизненной силе Дракона, разлитой вдоль позвоночника, и связи этих легенд с акупунктурой Марина, стремясь зафиксировать эмоциональный, духовный и интеллектуальный опыт пути, назвала свою часть проекта *Boat Emptying/Stream Entering*. Суть концепции пути Марины – освобождение тела/души/духа от балласта, от ненужных наслоений с целью последующего наполнения тела/души/духа новой энергией. Эгостремительная направленность переживания пути Мариной вполне очевидна, равно как и интимизация ею чужого опыта (легенды о силе Дракона прочитывались Мариной как руководство к собственному действию). Опыт Улея принципиально иной. Подзаголовок части проекта, выполненной Улеем, – *The Wall. The Walk. The Alien*. Путь Улея, в первую очередь, абсолютизация самой идеи пути:

I walked a day for you. It took a great number of days, before, for the first time, I felt the right pace. When mind and body harmonized in the rhythmical sway of walking. From the soles of my feet to the top of my head;

Desolate, flat. I walk across. No end in sight. To cross. Exposed. I conduct. <...> Conducting openly, exposed. Walking and being exposed. <...> The course. The terrain only an idea. Being exposed for long stretches. Steps. Time. What is to be exposed? Exposed to the elements. That's what lets me be. Only that. Being with the essential. Being essential. Just that. Follow me. Walking. Being exposed. That's all. Plenty. Walking towards. <...> Time liberated;

In total walking there is an aesthetic element. There is a beauty which expands like waves;

As you know, I have been walking now for quite a while and it took me, some time and discomfort, moments even more unpleasant than mere discomfort, to find the right tune, pace of mind. <...> The states of walking seems to keep

---

<sup>33</sup> Различию женского (Марины) и мужского (Улея) переживания пути созвучно то различие, которое Смирнов прочерчивает между «вторичными» и «первичными» стилями: «если “вторичные стили” понимают человека как текст (откуда, например, построение бытового поведения по литературным образцам и т. п.), то “первичные”, напротив, подразумевают, что текст подобен человеку, в т. ч. и его телу, и именно поэтому размещают мотивы, отсылающие к нижней и верхней частям человеческого тела» (Смирнов И. П. *Мегаистория. К исторической типологии культуры*. М.: Аграф, 2000. С. 91–92).

worldly possessions and commitments, concepts of straightened space and catastrophe, far away<sup>34</sup>.

Авторские работы Марины Абрамович после 1988 г. свидетельствуют о завершенности лиминарной фазы перехода. В 1989 г. Марина делает перформанс, маркирующий ее переход в постлиминарную фазу включения в новое идентификационное поле: “The Ship is being Evacuated/The Current is Entering”; в 1995 г. появляется серия ‘Cleaning Works’: “House Cleaning”, “Mirror Cleaning 1, 2, 3”, “The House, Five Rooms and Storage”. Затем Марина Абрамович вновь обращается к теме национальной идентичности и исторической памяти, занимая при этом не только позицию актанта, но и оценивающую позицию наблюдателя, и создает «Балканское барокко» (1997) – перформанс, посвященный событиям войны на Балканах, в котором художница пытается отмыть окровавленные кости, на груде которых сидит. К национальной истории и мифологии обращен также перформанс “Balkan Erotic Epic” (2006). Выставка в Нью-Йорке в МоМА (Museum of Modern Art) “Marina Abramovic: The Artist Is Present” (2010) – это ретроспекция творческого пути художницы-акционистки, воссоздание ее работ другими художниками и в то же время глобальное переосмысление Мариной Абрамович своего творчества. Осуществленный во время выставки перформанс, который с легкой руки Артура Данто можно назвать “Sitting With Marina,” – это, с одной стороны, воспроизведение перформанса 1981 г. “Nightsea Crossing”, в котором Марина и Улей сидели за столом напротив друг друга. С другой стороны, пустой стул (вместо стула с Улеем), который может занять любой пришедший на выставку посетитель, создает новый комплекс отношений, новое «магическое» пространство<sup>35</sup>. Марина в этом перформансе и в выставочном

<sup>34</sup> *The Lovers. The Great Wall Walk, Marina Abramovic and Ulay*. P. 31; 35; 45; 46.

<sup>35</sup> О «магии» искусства Марины Абрамович говорит Артур Данто, принявший участие в “Sitting With Marina”: “Marina looked beautiful in an intense red garment whose hem formed a circle on the floor, and her black hair was braided to one side. I was unclear as to what I was to do in the charmed space across from her other than to maintain a silence. <...> At this point, something striking took place. Marina leaned her head back at a slight angle, and to one side. She fixed her eyes on me without – so it seemed – any longer seeing me. It was as if she had entered another state. I was outside her gaze. Her face took on the translucence of fine porcelain. She was luminous without being incandescent. She had gone into what she had often spoken of as a “performance mode.” For me at least, it was a shamanic trance – her ability to enter such a state is one of her gifts as a performer. <...> The question was how long to sit. On the one hand, I thought I could sit there interminably. For a wild moment I thought my physical ailments would fade away, as if I were at Lourdes. I don’t really believe in miracles, but I do believe in courtesy. After 10 minutes I decided that it would have been inconsiderate to take much more time away from the other visitors, who had waited their turns so patiently (Danto Arthur C. *Sitting With Marina // The New York Times*. May 23, 2010. URL: <http://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/05/23/sitting-with-marina/>).



пространстве в целом предстает перешагнувшей и переросшей свой прежний опыт и эгоцентрическую направленность более ранних перформансов. “Sitting With Marina”, в результате, оказывается ключом-интерпретантой ко всей выставке. Наррация творческой биографии Марины, осуществленная телесным языком зрителей и других артистов, – это попытка разделить свой опыт с другими, сделав его универсальным. Это отказ от партиципирования в своем теле опыта Другого в пользу экстерииоризации своего опыта в теле Другого. Основная идея работ Марины Абрамович, пережившей травму разъединения и завершившей свой переход, – расчленение тела, пространства, истории как способ познания себя, своего и чужого прошлого через опыт смерти; в итоге, заселение и освоение пространства на новой стадии познания себя, наррация и универсализация творческого опыта.

### *Ширин Нешат*

Иранка Ширин Нешат (Shirin Neshat, 1957 г. рождения; живет в США) во время антишахской революции 1979 г. была студенткой университета в Беркли, США; оказавшись в вынужденной эмиграции, в течение 10 лет не имела возможности встретиться с семьей.

Большинство фотографий серии “Women of Allah” (1993–1997), выполненных Ширин Нешат, строятся как двоемирные: с одной стороны, восточная женщина, часто с сыном (первый мир), с другой стороны – окружающая действительность, восточная или западная (второй мир), всегда противостоящая героине или контрастирующая с ней. Фотографии напряженной неподвижности (мать и сын, рядом ружье на полу; босые ступни женщины и ствол ружья между ними; ладони и ствол ружья (илл. 7); женщина в черном за решеткой, пальцы напряженно сжимают прутья решетки) чередуются с фотографиями движения: восточная женщина в развевающейся черной одежде идет по странно пустынным улицам восточного города; та же женщина в быстром движении на фоне огромных светлых зданий американского города.

Ширин Нешат – одновременно субъект и объект серии “Women of Allah”, автор и модель, позиционирующий и позиционируемый. Партиципировав не принадлежащий ей опыт, помыслив чужое как свое и заняв место Другого, Нешат входит в роль «женщины Аллаха» – женщины-иранки в период антишахской революции. Перейдя затем в метапозицию, она преодолевает узкие рамки ставшего личным опыта и предлагает своего прочтение недавнего иранского прошлого. Для Нешат как вхождение в роль, так и метапозиция – средство самопознания. Формирование



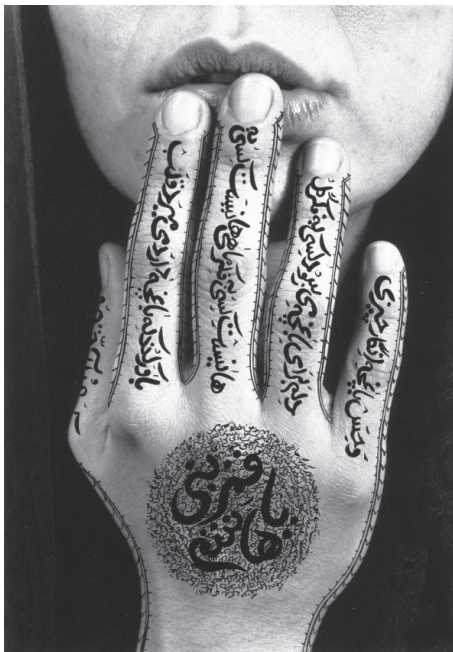
самосознания происходит через обнаружение своей я-объектности в одновременно своей и не-своей роли Другого, являющегося ее пространственно-временным двойником.

В “La chambre claire” (“Camera lucida”) Ролан Барт проводит аналогию между мертвенной природой фотографии и смертью, связывая со смертью как сфотографированного – неподвижного загримированного мертвеца, так и, отчасти, *punctum* – укол в сердце, наносимый зрителю какой-нибудь незначительной деталью фотографии. Фотоувеличение детали, как и сверхкрупный план, тяготеет к «изолированной моментальности»<sup>36</sup>, с одной стороны, создающей интенсивность присутствия, с другой – лишаящей объект движения во времени и, как следствие, соотносимой со смертью. В серии “Women of Allah” фотографии, акцентирующие и изолирующие части человеческого тела, присутствуют наряду с фотографиями, где тело сохраняется как концептуальная структура. Движение фотокамеры, то приближающейся к объекту, то удаляющейся от него, позволяет преодолеть изолированную моментальность фотоувеличения, выводящую объект за рамки пространственно-временного континуума, и, в результате, наметить путь к преодолению смерти.

Очевидно, что Нешат в период создания серии “Women of Allah” находилась в первой фазе перехода – фазе отделения. Собственно, фотографическая, по Барту – мертвенная, природа фотографии как нельзя лучше корреспондирует с необходимостью прохождения через стадию умирания в обряде отделения от прежнего мира. В свою очередь, законченность фотоснимка сообщает художнице в фазе отделения идентичность иранской женщины периода революции и, соответственно, свидетельствует об ее я-объектном умирании в этой роли. Впрочем, свидетельством завершения этой фазы является возникновение таких произведений как “Lesbo” (илл. 8). Остров, с одной стороны, представлен Нешат в подчеркнуто интимном решении темы любви – как остров Лесбос, что вписывает художницу в типично женскую парадигму эмигрантского искусства. С другой стороны, Лесбос – остров, расположенный на границе двух миров: христианского и мусульманского. Безусловно, вмещающий в себя целый пласт разнообразных прочтений, Лесбос Нешат, тем не менее, – и это характерно для данной парадигмы – визуально представлен в сугубо телесном плане, в очередной раз демонстрируя типичное для искусства женщин-эмигранток восприятие чужого как своего, сужение мира до размеров тела и части тела.

---

<sup>36</sup> Ямпольский М. *О близком (Очерки немиметического зрения)*. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 50.



Илл. 7. Ширин Нешат  
“Guardians of revolution”



Илл. 8. Ширин Нешат  
“Lesbo”

Поиск новой идентичности сближает художественные искания Ширин Нешат и персидской поэтессы Форух Фаррохзад (Foghugh Farrokhzad)<sup>37</sup>, строки из стихотворений которой на языке фарси Нешат наносит на свое тело, выступающее моделью ее произведений. Исследователи обращают внимание на нетипичную для женской и, в особенности, женской персидской поэзии интерпретацию оппозиции динамики и статики в стихах Фаррохзад, где женщине отводится более динамичная и революционная, по сравнению с мужчиной, роль.

Однако если для Фаррохзад вступление в новую идентичность есть становление в новой социальной роли, отличной от традиционной роли жены и матери, то для Ширин Нешат, новая идентичность скорее мыслится как новая – ирано-американская – геополитическая отнесенность. В этом отношении для Нешат актуальна поэзия Тахерех Саффарзадех (Tahereh Saffarzadeh, 1936 г. р.), фрагменты текстов которой на фарси также встречаются на фотографиях Нешат. В отличие от Форух Фаррохзад, которая в своих стихах не обращалась к вопросам иранской и арабской идентичности, Тахерех Саффарзадех – автор, практикующий ислам и утверждающий его универсальный наднациональный характер, что в целом созвучно геополитическим интересам Ширин Нешат, стремящейся соединить противоположности, в т. ч. Восток и Запад. Впрочем, несмотря на определенное различие как художественных позиций, так и выразительных средств Ширин Нешат и Форух Фаррохзад, общее для художницы и поэта чувство нестабильности, связанное у обеих с потерей по разным причинам родного дома, порождает общий для их творчества мотив пути-полета-бегства: у Фаррохзад из ограниченного пространства дома-клетки в утопическое пространство свободы от социальности – пространство любви, у Нешат из военизированной и политизированной действительности периода антишахской революции – телесной тюрьмы – в

---

<sup>37</sup> Форух Фаррохзад (1935–1967), автор нескольких поэтических сборников и фильмов, привлекает внимание как своим творчеством – одна из наиболее значительных женских фигур в персидской поэзии, так и фактами биографии: в 17 лет вышла замуж вопреки желанию родственников, в 19 лет получила развод и была вынуждена оставить сына, которого с тех пор больше не видела, в 20 лет опубликовала первый сборник стихов и, пережив нервный кризис, провела несколько месяцев в психиатрической клинике, в неполных 30 лет была автором уже четырех сборников стихов и фильма о колонии прокаженных, в 32 года трагически погибла в автокатастрофе. Мотивная структура поэтического творчества Форух Фаррохзад обозначена в названиях поэтических сборников: пленник, стена, восстание, новое рождение. Образ стены, один из центральных в ее поэзии, стал по иронии судьбы итоговым в жизни: автомобиль Форух врезался в стену, когда она, находясь за рулем, пыталась избежать столкновения со встречной машиной.

свободное духовное пространство поэзии и любви, а, в результате, освобождение от прежней идентичности – «клетки» – у обеих женщин.

Тема движения и тема пути-бегства достигает, возможно, вершины в видеофильме Нешат “Rapture” (1999). Группа мужчин в пустыне разрушает одинокую крепость, в то время как женщины в традиционных черных одеждах движутся через пустыню в сторону моря. Не обращая внимания на мужчин, они спускают на воду лодку. Основная идея прозрачной аллегории Нешат – движение/бегство как путь к спасению. Перейдя от фотографии к видео, Ширин Нешат тем самым перешла от идеи бесконечности времени к идее его дискретности, т. е. из вечности во время, движущееся в определенном направлении. Переход Нешат к линейному движению, как пространственному, так и временному, знаменует, с одной стороны, ее движение от мусульманской культуры в сторону культуры европейского типа, с другой – завершение прелиминарной стадии *rite de passage*, отделение от прежнего мира, и вступление художницы на ее пути к новой идентичности в лиминарную, промежуточную, стадию *rite de passage*. В этой новой стадии идея движения и становится доминирующей:

Video also made it viable for her at last to trace the immense distances that she had already travelled, between cultures and continents, between styles of living and between opposing and irreconcilable notion of morality and modernity. “I’m nomadic in my art as in my life”, Neshat has said referring to her need to keep moving. “I have a resistance to anything becoming too fixed”<sup>38</sup>.

В своем индивидуальном развитии, переходя от статики к динамике, Нешат как будто повторяет развитие кино из фотографии. Так, «киноаппарат динамизировал фотографический снимок, превратив его из замкнутой, статической единицы в кадр – в бесконечно-малую долю движущегося потока. Тем самым, впервые в истории, «изобразительное» по своей природе искусство получило возможность развертываться во времени и оказалось вне конкуренции, вне классификации, вне аналогий»<sup>39</sup>.

Впрочем, не исключено, что вступление в лиминарную фазу для Ширин Нешат не более чем временное состояние, ритуал перемены статуса, который, возможно, так и не будет изменен. Наряду с темой пути как бегства и как бегства-спасения Нешат активно разрабатывала и

---

<sup>38</sup> Goldberg RoseLee. Shirin Neshat. Material Witness // *Shirin Neshat*. Milano: Charta, 2002. P. 67.

<sup>39</sup> Эйхенбаум Б. Проблемы кино-стилистики // *Поэтика кино* / Под ред. Б. М. Эйхенбаума. М.-Л.: Кинопечать, 1927. С. 15.

продолжает разрабатывать тему медиативного движения, т. е. движения не *от* или *к*, а движения *между*. Уже в фильме “Soliloquy” (1999) центральная героиня (ее играет Нешат), мусульманка, находится в постоянном движении, в переговорах с разными людьми, пытаясь соединить Восток и Запад, традицию и современность. В проектах Нешат “Turbulent” (1998) и “Fervor” (2000) два фильма с одинаковыми интервалами проецируются на противоположные стены галереи: в результате, зритель оказывается в роли медиатора, выбирающего между параллельными сценами фильмов и соединяющего их в восприятии.

Перформанс 2002 г. “Logic of the Birds” – обращение Нешат к поэзии персидского суфийского поэта Фарида ад-Дин Атгара. В поэме Атгара «Парламент птиц» (перс. ????? ?????) тридцать птиц отправляются на поиски Симурга и, пройдя через стадию умирания и перейдя от внешнего к внутреннему видению, узнают в конце пути, что они и есть Симург, каждая в отдельности и все вместе. “Logic of the Birds”, согласно формулировке соавтора Нешат Шойя Азари, это также путешествие-quest и открытие в себе внутреннего зрения:

We follow the journey of a woman who is impregnated in the absence of a male figure through magic, by surrendering herself to nature and immersing herself in water: the essence of life. She returns to a society which has become blinded, confused and has fallen into a state of chaotic and aimless wandering. <...> Consequently she retreats to her solitude, eventually attaining enlightenment, which is the quest for Simorgh<sup>40</sup>.

Хотя героиня “Logic of the Birds” пытается словами воздействовать на окружающих – “It is through a series of discourses with others, or more precisely, through the evocation of glossolalia (speaking in tongues), that she persuades everyone to join her in her quest for Simorgh”<sup>41</sup>, – звучащий текст не несет функции смысловой интерпретации произведения, семантическую нагруженность приобретает сам факт многоголосия, в результате которого и рождается смысл. Перформанс “Logic of the Birds” маркирует вступление Нешат в завершающую – постлиминарную фазу процесса перехода, фазу включения в новое идентификационное поле. Данный переход отмечен осознанием субъектом своей объектности и субъектно-объектным единством; Симург у Нешат, как и у Атгара, символизирует тождество творца и творения.

---

<sup>40</sup> Azari Shoja, цит. по: Goldberg RoseLee. Shirin Neshat. Material Witness // *Shirin Neshat*. P. 168.

<sup>41</sup> Ibid.

Впрочем, возможно, идентификационное поле, в которое включается Ширин Нешат – это поле межпространства, которое таковым и останется. Не случайно Нешат обращается к творчеству мигрантов; так, в основе одного из последних проектов художницы “Women Without Men” (2009) – роман иранской писательницы Шахрнуш Парсипур (Shahrnush Parsipur), созданный за пределами Ирана. Фильм “Women Without Men” – это обращение к событиям 1953 г. в иранской истории, позиционирование себя в исторической перспективе и в то же время интерпретация истории с точки зрения находящегося в межпространстве художника.

### *Нина Берберова*

В прозе русской писательницы первой волны эмиграции Нины Берберовой (1901–1993; эмигрировала в Европу в 1922 г., умерла в США) тема путешествия дана в романтической традиции поиска легендарного острова Ultima Thule. В рассказе «Памяти Шлимана» (1958) город, из которого пытается вырваться герой в поисках необитаемого островка земли, разрастается до немыслимых размеров, фактически до размеров мира:

Залив, сколько хватало глаз, был заполнен купающимися, и длинные хвосты ждали у самого берега, когда настанет их очередь войти в воду, когда можно будет поместиться в воде. Солнце все палило, хотелось броситься с сомкнутыми руками в голубую совершенно плоско лежащую бесшумную волну, но броситься было некуда. Все было полно, нельзя было бы даже втереться хитростью. Плечо к плечу стояли люди, держали детей, ныряли осторожно, через одного, удивительно слушались команды надсмотрщиков<sup>42</sup>.

Впрочем, мечта героя о далеком «туманном берегу» залива, «обетованной земле», где он сможет остаться наедине с идеальной возлюбленной, вскоре переходит в любовь к конкретной женщине<sup>43</sup>, встречей с которой и заканчивается путешествие. «Туманный остров», Ultima Thule, как и Троя, оказывается расположенной не в горизонтальном пространстве: за «туманной дымкой» залива скрывается не земля обетованная, а еще один «черный огромный город, восьмой или девятый по счету, замыкая горизонт вогнутым полукругом»<sup>44</sup>, но в ином, вертикальном, измерении –

---

<sup>42</sup> Берберова Н. Н. *Рассказы в изгнании*. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1994. С. 326–327.

<sup>43</sup> «И я вдруг понял, что <...> есть только одно нужное и важное: тот берег залива, в дождь, в снег, в палатий зной, в грозу и бурю, где мы вдвоем с ней, с единственной моей навеки, побудем, сколько можно» (Там же. С. 329).

<sup>44</sup> Там же. С. 330.

любви<sup>45</sup>. Движение лиминального существа – каковым и является писатель-эмигрант, в частности, Нина Берберова – осуществляется «между направленными векторами требуемого статусного движения (или вверх, или вниз, третьего направления не дано)»<sup>46</sup>. Попытка освобождения из тела-тюрьмы – города заканчивается эмиграцией во внутреннее пространство.

В рассказе «Мыслящий тростник» (1958) остров – закрытая для окружающих зона человеческой души (*no-man's land*), находящаяся в полной власти хозяина острова и ускользающая от какого бы ни было контроля. Отделенный от обычной жизни линией тайны и свободы, *no-man's land* населен не людьми, но мыслями о сокровенном, т. е., как и в рассказе «Памяти Шлимана», представляет собой внутреннее пространство эмиграции<sup>47</sup>.

### Юлия Кисина

В романах и рассказах Юлии Кисиной (1966 г. рождения; эмигрировала в Германию на рубеже 1980–1990-х гг.) возникает то подобная сказочному острову страна Алжир, где происходит посвящение героини в таинства послушания – приучение к мысли о смерти («Записки на гербовой ленте»), то остров Патмос – долина свастика, страна смерти, куда уходит главная героиня («Всеобщая история немецкой кухни»). И остров, и путешествие к нему у Кисиной оказываются связанными со смертью. Так, героиня Пегги «западает» в странные миры: совершая страшные кровавые преступления, она пребывает в абсолютной уверенности, что находится в путешествии («Полет голубки над грязью фобии»). Смертью заканчивается экспериментальный полет иностранного авиатора Гектора Леоне,

<sup>45</sup> В американской фантастической литературе, например, в романе Джеймса Балларда «Бетонный остров» (James Ballard "Concrete Island", 1974), встречаются сходные сюжеты, где, однако, все попытки бегства на свободу из города-тюрьмы, не находя решения в иной плоскости (в частности, вертикальной – восхождения/нисхождения в любви/страсти), замыкаются в дурной бесконечности горизонтального ландшафта.

<sup>46</sup> Подорога В. *Выражение и смысл*. С. 144.

<sup>47</sup> Травма отделения/эмиграции в женском искусстве уже в период первой волны эмиграции привела – особенно в тех случаях, когда она не находила выхода в тему поиска и острова любви/мечты/одиночества – к усилению интереса к телу, во многом предвосхитив творческий поиск появившихся позднее представителей *body-art'a*. Так, в частности, в 1933 г. появился и вызвал большой резонанс в литературной критике роман Екатерины Бакуниной «Тело». В это же время обращаются к натуре, в т. ч. обнаженной, художницы-эмигрантки Галина Серебрякова и отошедшая от техники лучизма Наталья Гончарова.



влюбленного в русскую женщину Полину (киносценарий «Реконструкция Коктебельских холмов»). Гибель летчика на Коктебельских холмах по вине факела, зажженного с целью предупредить о присутствии любимой женщины, задает в пародийно-трагическом ключе тему «Езды в остров любви». Без всякой надежды на успех ведет поиск неожиданно пропавшей золотой песочницы (аналога острова) героиня рассказа «Ярость, ярость». Путь ее, как в нордической традиции поиска Грааля и поисков центра мира, лежит на север:

Каждому кажется, что когда найдется золотая песочница – в государстве вспыхнет огонь страсти небесной и всепожирающей. Наступит счастье. Но я упорно всем твержу, что счастье никогда не наступит – и что чем дальше – тем больше испытаний. А также я каждый день продвигаюсь несколько миль на север в надежде найти песочницу Гамлета. Я буду рыть канавы для маленьких крепостей, строить тяжелые валы и подземные ходы. Я поселю туда кротов и альбиносов пингвинов, королевских пингвинов, а также прах моего возлюбленного А. Federbusch. Но прошло уже семь лет, семь лет с тех пор как я в поисках. Жестокие безмозглые крестьяне все еще продолжают отсылать меня за пределы нашего русско-немецкого государства, чей язык становится мне все непонятней, и чьи дорожные указатели все невразумительней в связи с постоянными забастовками министерства путей сообщения<sup>48</sup>.

Интимизируя сферу поиска-путешествия, Юлия Кисина в то же время придает ей танатологическую окраску, связывая лиминальность пространства эмиграции с сакральным пространством между жизнью и смертью<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> Кисина Ю. ЯРОСТЬ, ЯРОСТЬ и другие рассказы // *Митин журнал*. Вып. 51 (весна 1994).

<sup>49</sup> Осталось заметить, что неэмигрантская женская проза, за немногими исключениями, бежит островной тематики и сюжета странствия в поисках заветной цели. Так, в частности, «Новые Робинзоны (Хроника конца XX в.)» Людмилы Петрушевской, встраивающиеся в интертекстуальную парадигму к роману Дефо и, на первый взгляд, варьирующие тему необитаемого острова, на деле оказываются дистопией, робинзонадой как вынужденным освоением земель в борьбе за пропитание. Финальная радость от обретения относительного одиночества – «Отец однажды включил приемник и долго шарил в эфире. Эфир молчал. То ли сели батарейки, то ли мы остались одни на свете. У отца блестели глаза: ему опять удалось бежать!» (Петрушевская Л. *Собрание сочинений в 5-ти т.* Т. 2. М.: ТКО «АСТ»; Харьков: Фолио, 1996. С. 82) – соседствует со страхом его утраты: «В случае, если мы не одни, к нам придут... Но нам до этого еще жить да жить. И потом, мы ведь тоже не дремлем. Мы с отцом осваиваем новое убежище» (Там же. С. 83). Путь-бегство, реализованный Петрушевской, не совмещается с фазой перехода к новой идентичности; скорее, Петрушевская следует традиции травелогов и научной фантастики. Не случайно в повести, несмотря на заявленную названию парадигму, образ острова так и не возникает.



## 4.

Если исходить из положения, что Другой не является ни воспринимаемым объектом, ни воспринимающим субъектом, но представляет собой «структуру поля восприятия, без которой поле это в целом не функционировало бы так, как оно это делает»<sup>50</sup>, то различия в женском и мужском вариантах островной темы оказываются обусловленными особенностями категориального строения женского/мужского полей восприятия. Перемещаясь в пространство эмиграции, женщина-писательница как бы проецирует свое тело во внешний мир, природные формы мира оказываются «зеркалом телесности и местом проекции»<sup>51</sup>. Вследствие склонности к имманентности объекта воспринимающему его сознанию женский вариант поля восприятия в условиях эмиграции, т. е. в условиях реорганизации мира вокруг воспринимаемого объекта, репродуцирует в возникшей островной структуре объектную имманентность. В мужском же варианте поля восприятия четкое разграничение сознания и его объекта (острова) приводит к формированию маргинального мира, в пределах которого и осуществляется переход-путешествие, т. е. трансцендентное решение темы острова.

A long time ago  
I went on a journey  
Right to the corner  
Of the eastern ocean.  
The road there  
Was long and winding,

---

<sup>50</sup> Делез Ж. Мишель Турнье и мир без Другого // Турнье М. *Пятница, или Тихоокеанский лимб*. С. 287–288.

<sup>51</sup> Ямпольский М. *Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис)*. М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 99. По Мерло-Понти, «пространственное восприятие является структурным феноменом и схватывается только в рамках перцептуального поля, которое, в своей всеобщности, мотивирует пространственное восприятие, предполагая субъекту возможное укоренение» (Мерло-Понти М. *Пространство // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века*. С. 69). Добавим, что особый случай Урсулы Ле Гуин, в произведениях которой присутствует сюжет странствий в поисках заветной цели, во многом определяется ее интересом к даосизму. (Идея пути – центральная в даосизме; «дао» – сущность и первопричина мира, путь, по которому должны следовать все люди). В 1997 г. вышла книга стихов Лао-цзы в переводе Ле Гуин: Le Guin, Ursula K. *Lao Tzu: Tao Te Ching, A Book about the Way and the Power of the Way*. With Jerome P. Seaton. Boston: Shambhala, 1997.

And stormy waves  
Barred my path.  
What made me  
Go this way?  
*T'ao Ch'ien (372–427 AD)*<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Стихи Лао-цзы были включены в альбом “The Lovers” и цитируются по данному изданию.

## *Русская литературная диаспора в посткоммунистическом европейском контексте*

---

В коммунистический период истории XX в. эмигранты из Восточной Европы (в первую очередь, из Советского Союза) в большинстве случаев находились в оппозиции как к метрополии, так и к стране своего проживания. В то же время национальная надсоциальная идентичность прева-лировала над идентичностью страны обитания, что нашло отражение в искусстве и литературе. С распадом Советского Союза не только общ-ность «советский народ» прекратила свое существование, но и идентич-ность эмигрантов претерпела изменения в связи с установлением новых отношений между метрополией и диаспорой. Существенные перемены произошли и в эмигрантской литературе, в первую очередь, в литературе, создаваемой писателями, оказавшимися в эмиграции в 1990-е годы – после завершения перестроечного периода.

### 1.

Если рассматривать эмигрантскую литературу как культурную «подсистему», применяя к ней параметры стратификации литературного ряда ‘высокое’ – ‘низкое’, ‘центр’ – ‘периферия’, ‘контактность’ – ‘дисконтакт-ность’, ‘связность традиции’ – ‘дискретность’,<sup>1</sup> то можно не только построить характеристику эмигрантской литературы в определенный период ее существования, как это сделали Ф. Больдт, Д. Сегал и Л. Флейшман, но и проследить динамику ментального ландшафта русской эмиграции в XX в.

В литературе первой волны русской эмиграции стратификация ‘вы-сокое’ – ‘низкое’ происходит следующим образом: «в абсолютном боль-шинстве случаев эстетические и этические автооценки эмигрантской литературы адресуют понятие ‘низкого’ к продукции «метрополии», а ‘вы-сокого’ – к собственной практике», в то же время эти оценки «диамет-рально переставляются в приложении к социальному статусу эмигрантс-кого писателя в окружающей среде»<sup>2</sup>. Ситуация в литературе эмигрантов 1990-х принципиально иная. Так, Андрей Лебедев (родился под Москвой

---

<sup>1</sup> Больдт Ф., Сегал Д., Флейшман Л. Проблемы изучения литературы русской эмиграции первой трети XX века. Тезисы // *Slavica Hierosolymitana*. 1978. III. С. 76.

<sup>2</sup> Там же. С. 78.

в 1962 г., эмигрировал во Францию в 1989 г., в настоящее время живет в Париже), ставит под сомнение сам факт существования литературы русской диаспоры во Франции<sup>3</sup>. В области социального статуса писателя оппозиция 'высокое' – 'низкое' утрачивает свое значение в связи с общим ослаблением тенденций литературоцентризма, происходящим как в диаспоре, так и в метрополии. По замечанию Лебедева, «русский Париж превратился для России в город-некрополь, город-архив, куда ездят за сбором материалов для очередной статьи о Бунине, Цветаевой, Мережковском. На их фоне современные русские авторы, живущие в Париже, напоминают то ли бомжующих на шикарном кладбище самозванцев, то ли бедных родственников покойного, пришедших со скромным букетом на его похороны, но застрявших в юбилейной толпе по случаю пятидесятилетия со дня его кончины»<sup>4</sup>. В результате, в литературе эмигрантов 1990-х противопоставление 'высокого' и 'низкого' при сопоставлении метрополии и диаспоры оказывается далеким от актуальности. Оппозиция 'высокое' – 'низкое' предстает скорее не как пространственная, а как временная оппозиция и определяет отношения не метрополии и диаспоры, а диаспоры современного момента и диаспоры прошлого, т. е. диаспоры 1990-х гг. и эмиграции первой волны. Статус 'высокого' при этом однозначно закрепляется за последней.

В оппозиции 'центр' – 'периферия' в литературе русской эмиграции первой трети XX в. «понятие "центра" в ряде случаев оказывается вынесенным за пределы метрополии и приложимым к эмигрантской литературе»<sup>5</sup>. В 1920-е гг. Берлин – издательский центр русской эмиграции, а в 1930-е гг. эмиграция становится центром стилистических исканий по отношению к литературе метрополии. В литературе эмигрантов 1990-х наблюдаем обратное соотношение. Юлия Кисина (родилась в Киеве в 1966 г., на рубеже 1990-х эмигрировала в Германию, живет и работает в Мюнхене) большинство своих произведений издает в России: в журнале «Место печати», в издательстве «Алетейя». Мария Рыбакова (родилась в Москве в 1973 г., в 1990-е гг. переехала в Германию, затем в США), несмотря на успех публикаций в немецких журналах, активно печатается в российских изданиях: журналах «Звезда», «Нева», «Дружба народов», московском издательстве «Глагол». Михаил Шишкин, лауреат литературных премий Smirnoff Букер 2000 г., «Национальный бестселлер» 2005 г.

---

<sup>3</sup> Лебедев А. Современная литература русской диаспоры во Франции? // *Новое Литературное Обозрение*. 2000. 45. С. 305–325.

<sup>4</sup> Там же. С. 309.

<sup>5</sup> Больдт Ф., Сегал Д., Флейшман Л. Проблемы изучения литературы русской эмиграции первой трети XX века. Тезисы // *Slavica Hierosolymitana*. С. 78.

и «Большая книга» 2005 г. (родился в 1961 г., эмигрировал в Швейцарию, живет в Цюрихе), печатается в основном в московском издательстве «Вагриус». Характерен издательский путь произведений Андрея Лебедева: первая книга «Алексей Дорогин. Каталог персональной выставки» (1991) вышла в Париже; вторая – «Ангелология» (1996) – в издательстве «МИК» Москва – Париж; третья – «Повествователь Дрош: Книга прозы» (1999) – в Москве; четвертая – «Скупщик непрожитого» (2005) – тоже в Москве. Сам Лебедев считает непрестижными свои публикации в эмигрантских журналах «Зеркало», «Русская литература/Lettres russes», газете «Русская мысль», «Стетоскоп», предпочитая им публикации в российской периодике.

В сфере эстетического в литературе диаспоры происходит ориентация на современный художественный опыт метрополии: в прозе Юлии Кисиной, в ее «психоделическом» романе «Слезы» (2001), в частности, ощущается влияние московской группы «Медицинская герменевтика», к которой примыкает писательница. В то же время Кисина «снимает в своих рассказах и коротких романах разнообразные табу с изображения детства так же, как это делал Владимир Сорокин, описывая взрослую жизнь»<sup>6</sup>. Роман Марии Рыбаковой «Анна Гром и ее призрак» (1999) во многом повторяет логику построения немецко-еврейской оппозиции в пьесе Сорокина «Hochzeitreise». Ранние произведения Андрея Лебедева учитывают модернистскую практику романа Саши Соколова «Школа для дураков», написанного Соколовым во время работы егерем в заповеднике на Волге. Последний роман Лебедева основан на принципах «психоделического реализма», сформулированных практиком и теоретиком психоделической литературы, участником группы «Медицинская герменевтика» Павлом Пепперштейном.

Если в литературе русской эмиграции первой трети XX в. «явления 'контактности' – 'дисконтактности' (в отношениях с метропольной литературой) проецируются на единство языка и национально-культурной принадлежности, с одной стороны, а с другой опираются на <...> резкое размежевание по общественно-политической линии»<sup>7</sup>, то в 1990-х в сфере общественной жизни эмиграции нет «резкого размежевания» с метрополией. По наблюдениям Андрея Лебедева, само слово «эмиграция» исчезает из словаря молодых авторов, вытесненное термином «диаспора»: «Ведь 'эмигрируют', 'изгоняются' прежде всего из, но не в. <...> Подобно

<sup>6</sup> Смирнов И. П. Постфеминистки на экспорт и для внутреннего потребления // *Новая русская книга*. 2000. 6 (7). С. 6.

<sup>7</sup> Больдт Ф., Сегал Д., Флейшман Л. Проблемы изучения литературы русской эмиграции первой трети XX века. Тезисы // *Slavica Hierosolymitana*. С. 78.

‘эмиграции’ и ‘изгнанию’, ‘иммиграция’ есть перемещение в пространстве. Однако <...> иммигрируют в, а не из, с мыслью об устройстве в новой стране. И лишь ‘диаспора’ (‘рассеяние’) подразумевает не движение, не переезд, а жизнь на месте – именно нормальную жизнь, а не мученическое житие»<sup>8</sup>. В то же время отношения с метрополией строятся на основе контактности, обусловленной не столько общностью языка (который, кстати, по наблюдениям лингвистов, как раз и отличается), сколько общностью читателя – имперского. При этом в 1990-е гг. прослеживается контактность литературы диаспоры не только с метрополией, но и с эмигрантской литературой первой-третьей волны – контактность, развернутая во времени и определяемая скорее как попытка преемственности.

Что касается параметров ‘связность традиций’ – ‘дискретность’, то эмигрантская литература первой трети XX в. в 1920-е гг. делает установку на традицию (1920-е гг. – период авангардистских исканий в метрополитанской литературе), в 1930-е гг., напротив, в эмиграции конституируются новые авангардистские явления (1930-е – время победы антиавангардистских течений в литературной политике метрополии)<sup>9</sup>. Эмигрантская литература 1990-х сознательно ориентируется на традицию, в качестве которой выступает уже не только и не столько классическая литература XIX в. или авангардные искания начала XX в., но традиция эмигрантской литературы первой – третьей волны русской эмиграции (Владимир Набоков, Саша Соколов). Как замечает живущий во Франции русский писатель Сергей Соловьев, «полный разрыв с нею [с традицией] был бы гибельным. Трудно сказать где (в или вне России) легче сохранить связь с нею, однако взаимодействие России и российской диаспоры, на мой взгляд, помогает избежать гибельного разрыва непрерывности»<sup>10</sup>.

Таким образом, параметры стратификации литературного ряда ‘высокое’ – ‘низкое’, ‘центр’ – ‘периферия’, ‘контактность’ – ‘дисконтактность’, ‘связность традиций’ – ‘дискретность’ при характеристике литературы эмиграции 1990-х оказываются наполненными принципиально иным содержанием. Впрочем, речь может идти не об изменении оценок на противоположные, а скорее о выстраивании иных отношений, в частности: литература эмиграции 1990-х *versus* литература первой/третьей волны. Что касается отношений ‘диаспора’ – ‘метрополия’, то прослеживается явная

---

<sup>8</sup> Лебедев А. Современная литература русской диаспоры во Франции? // *Новое Литературное Обозрение*. С. 307.

<sup>9</sup> Больдт Ф., Сегал Д., Флейшман Л. Проблемы изучения литературы русской эмиграции первой трети XX века. Тезисы // *Slavica Hierosolymitana*. С. 79–80.

<sup>10</sup> Цит. по: Лебедев А. Современная литература русской диаспоры во Франции? // *Новое Литературное Обозрение*. С. 325.

тенденция к сближению и снятию противопоставления. Что же тогда заставляет отделять диаспору от метрополии и выделять литературу современной диаспоры?

## 2.

Попытаемся обрисовать ментальный ландшафт эмиграции 1990-х. В русской диаспоре первой трети XX в. отношение к смерти признавалось основой культуры и «явилось предметом широкой полемики между сторонниками различных точек зрения»<sup>11</sup>. В эмигрантской литературе этого периода существовало три основные модели смерти: позитивистская модель (смерть как естественный переход из пространства бытия в пространство небытия), модель религиозного сознания (физическая смерть как обретение бессмертия и возвращение к Богу) и экзистенциальная модель («воля к смерти», небытие как условие для осмысления бытия)<sup>12</sup>. При этом динамическая категория смерти соотносилась со статической категорией судьбы.

Отличная иерархия концептов складывается в ментальном ландшафте эмиграции 1990-х. Проблема жизни и смерти в литературе эмигрантов 1990-х не ставится в плане эпистемической модальности (знание – полагание – неведение) или модальности деонтической (должное – разрешенное – запрещенное). Смерть, в результате, не является расширением сферы познания или выходом за границу дозволенного. Даже у авторов, ориентирующихся на художественный опыт Саши Соколова (как, например, Андрей Лебедев или Михаил Шишкин), нет образов «обратимой смерти» (важной для Соколова), воплощенных в метаморфозах растительного мира. Категория смерти сохраняет свою актуальность, но структура ее иная: 1) серийная модель (Юлия Кисина), 2) виртуальная/психоделическая модель (Андрей Лебедев), 3) экзистенциальная модель (Мария Рыбакова, Михаил Шишкин).

Так, героиня рассказа Юлии Кисиной «Простые желания», давшего название всему сборнику (СПб.: Алетейя, 2001), как и автор, – фотограф. Фотография влечет героиню (автобиографично названную Юлией) своей близостью к смерти и убийству: «Сфотографировать – значит убить»<sup>13</sup>. В полемике с идеей регуляции природы Николая Федорова Кисина зара-

---

<sup>11</sup> Демидова О. Р. *Эстетика литературного быта русского зарубежья*. Автореф. дисс. на соиск. уч. степ. докт. филос. наук. СПб., 2001. С. 33.

<sup>12</sup> Там же. С. 33.

<sup>13</sup> Кисина Ю. *Простые желания*. СПб.: Алетейя, 2001. С. 159.

жает серийно-массовое искусство-производство смертью. Симметрия, или отсутствие различий, выступая основополагающим принципом структуры отдельного организма и общества в целом, ведет не к гармоничному идеальному обществу, как можно было бы предположить, но к соперничеству и борьбе между людьми<sup>14</sup>, порождает культурный кризис, связанный с утратой идентичности, определяемой дифференциально. Смерть у Кисиной, как и фотография, серийна, может дублироваться и воспроизводиться. Так, дважды умирает сторонница симметрии Ева Тунхольц («Слезы»). В рассказе «Гропиус обманул» устроенный героиней рассказа взрыв города-мира не знаменует конца истории: взрывной гриб оказывается перевернутым отражением сметенного с лица земли города, время и история движутся в обратную сторону до очередного взрыва, на этот раз – города-двойника. История, замыкаясь в дурной серийности взрывов и двойников-отражений, предстает принципиально незавершаемой. Интересно, что продавец бомб в рассказе «Гропиус обманул» носит имя Вальтера Гропиуса – архитектора, основателя и первого директора Bauhaus'a, идеолога массового производства предметов искусства для народного потребления.

Смерть в последнем романе Андрея Лебедева «Скупщик непрожитого» (М.: Текст, 2005) переводится в виртуальный план и рассматривается скорее как метафора, связанная с понятием творческой эволюции. Писатель сам объясняет возникновение темы смерти в своем романе, герой которого (пациент «лаборатории психоделического созидания») отправляется на кладбище: кладбище в «Скупщик непрожитого» – «новый виток в моем творчестве, и его герой приходит попрощаться с героем предыдущим, обозначая, таким образом, новое творческое движение, – но не через разрыв, а через ритуальное воздаяние почестей завершившемуся».

Роман Марии Рыбаковой «Анна Гром и ее призрак» (М.: Глагол, 1999) – послание с «того» света студентки, покончившей жизнь самоубийством. Роман построен в форме писем (общим числом сорок, так как сорок дней составляет путь души на небо). В письмах умершая героиня осмысляет и свою жизнь, и свои отношения с окружающими людьми, с любимым человеком. В романе Михаила Шишкина «Взятие Измаила» (М.: Вагриус, 2000) постижение жизни героем происходит, в т. ч., и через осмысление смерти отца. «Жизнь надо брать как крепость» – слова умершего отца героя, задающие одну из интерпретаций названия романа. Очевидно, что категория смерти в романах Рыбаковой и Шишкина конструируется в рамках традиционной экзистенциальной модели смерти.

---

<sup>14</sup> Жирар Р. *Насилие и священное*. М.: Новое литературное обозрение, 2000.



Ключевым для построения ментального ландшафта эмиграции 1990-х наряду с темой смерти можно считать и тему путешествия. В романах и рассказах Юлии Кисиной путешествие связано со смертью<sup>15</sup>. Конечная цель путешествия – остров – если и достижима, то вне пределов реального географического пространства, тогда конец путешествия – переход в небытие или в инобытие. Напротив, в немагической географии путешествия, как правило, остается незавершенным. К примеру, в рассказе Кисиной «Ярость, ярость» так и остается найденной пропавшая золотая песочница – предмет бесконечного поиска героини.

В романе Марии Рыбаковой «Анна Гром и ее призрак», где каждый день из сорока дней романного повествования – этап пути и письмо любимому человеку Вилаговицу, конечная цель пути – «тот» свет – также остается недостигнутой. В конце романа и в конце пути высказывается предположение, что, возможно, письма Анны, а, следовательно, и ее путь существуют только в воображении Вилаговица, адресата письма. В романе Андрея Лебедева «Скупщик непрожитого» движение по реке скупщика, то скупающего, то продающего «непрожитое» время, равно как и само понятие «непрожитого», есть движение в никуда, движение без конкретной цели. В романе Михаила Шишкина «Взятие Измаила» идея движения к Измаилу, заложенная в названии, на одном из уровней повествования парадоксальным образом отрицается. Взятие Измаила – цирковой фокус, придуманный и неоднократно исполняемый (тиражируемый) мальчиком. Идея повторяемости/тиражируемости, пришедшая на смену идее движения, и есть пространственная модальность «нигде». Впрочем, у Шишкина аналогичным образом строится и сюжетобразующая временная модальность, тематизированная в образе невзрослеющей и почти не развивающейся дочери героя, родившейся умственно неполноценным ребенком, дауном.

Таким образом, в отношении писателей-эмигрантов 1990-х к категории жизни/смерти и к теме путешествия прослеживается некая генерализующая тенденция, общий смысл которой сводится к аннулированности или неуспешности действия (путешествия, смерти, взросления и т. п.). Очевидно, что данная особенность ментального ландшафта эмиграции 1990-х, нашедшая отражение в построении художественного мира, имеет социальные корни.

---

<sup>15</sup> См. гл. IV §1 «Гендер и инобытие: искусство женщин в эмиграции» настоящего издания.

## 3.

Существование советского государства с тоталитарным режимом наделяло русскую диаспору символическим, а часто и финансовым капиталом. С утратой социального Другого эмигранты начали терять свою прежнюю национальную идентичность (национальное «Я»). Считается, что «десятилетиями внедрявшиеся в сознание стереотипы продолжают играть значительную роль, даже действуя от противного»; «отрицание старых идеологических стереотипов влечет за собою неизбежное формирование новых, происходит резкое перемещение от абсолютного минуса в восприятии к абсолютному плюсу»<sup>16</sup>. Однако подобная смена ориентиров затрагивает в основном артефакты первой и третьей волн эмиграции, так как именно они подвергались остракизму со стороны советской идеологии. Литература эмигрантов 1990-х остается за пределами подобной ремифологизации. В настоящее время, с одной стороны, происходит эстетизация эмиграции и эмигрантов первой волны, формируется миф о русской Эмиграции. С другой стороны, в отношении эмиграции 1990-х, более близкой по времени к сегодняшнему моменту и потому в меньшей степени иллюзорной, существующей в сегодняшнем российском сознании не только в виде знаний и представлений, но и в реальном поле современной культуры, механизмы мифологизации не действуют.

Литературный быт эмигрантов 1990-х как эстетический феномен культуры в силу непрерывных и взаимонаправленных процессов семиотизации и десемиотизации, как и литературный быт эмигрантов первой волны, функционирует в «ситуации границы», но если для эмигрантов первой волны – это функционирование «на грани жизни и литературы», то для эмигрантов 1990-х – «на грани смерти и литературы». Существование в пространстве и на границе нескольких культур литературного быта эмиграции первой волны «повышало семиотическую напряженность текста и делало семиотическую игру способом его существования»<sup>17</sup>. Для эмиграции 1990-х, как и для постмодернизма в целом, игра давно уже не способ, а прием; семиотическая напряженность текста не является самоцелью; акцент смещается на авторские стратегии успеха, воспринимаемые не только как борьба за успех, но и как борьба за существование.

В эмиграции первой волны «основным критерием успеха являлись степень известности автора в пространствах общеэмигрантском, советском

---

<sup>16</sup> Демидова О. Р. *Эстетика литературного быта русского зарубежья*. С. 5.

<sup>17</sup> Там же. С. 20.

и пространстве страны проживания»<sup>18</sup>. Таким образом, в основе модели успеха в эмиграции первой волны лежали претензии эмигрантских авторов на символическую, а не на социальную власть. Осознавая себя скорее иммигрантами, чем эмигрантами, писатели-эмигранты 1990-х, в отличие от эмигрантов первой волны, перешли от политики исключения к политике включения (случай русского писателя-эмигранта Андрея Макина и его романа «Французское завещание» («Le Testament français», 1995), написанного на французском языке, и Михаила Шишкина, русского писателя, живущего в Швейцарии выпустившего на немецком языке путеводитель по Швейцарии и книгу «Montreux-Missolunghi-Astapowo. Auf den Spuren von Byron und Tolstoj. Eine literarische Wanderung vom Genfer See ins Berner Oberland»). Андрей Лебедев считает, что «необычность ситуации, принесшей книге Макина успех, заключается в авторской стратегии: Макин радикально меняет привычную оппозицию «аборигены/эмиграция»; в его книге повествователь-чужак (и ассоциирующийся с ним автор) не противопоставляет себя первым, но подчеркнуто манифестирует свое желание стать одним из аборигенов. Маугли покидает джунгли, оказавшись в результате не просто белым человеком, но к тому же и французом»<sup>19</sup>.

Тип поведения и образ в эмиграции 1990-х в отличие от эмиграции первой волны больше не моделируются в границах одной роли или инвариантного набора типичных ролей<sup>20</sup>. Роль не восходит более к определенному историко-культурному типу («политический деятель», «известный писатель», «дама-патронесса» и т. п.); скорее формируется некий собирательный образ разрозненных индивидуальностей, социальная роль каждой из которых оказывается не связанной непосредственно с литературой: Кисина – художница и фотограф, Андрей Лебедев – преподаватель русского языка как иностранного в институте восточных языков и культур в Париже, Михаил Шишкин – переводчик в швейцарской полиции (переводит допросы пойманных за воровство бывших советских граждан) и т. д. Более того, в отличие от эмиграции первой волны ориентация на роль не является программой поведения, нет и зависимости от старых доэмиграционных программ поведения. Если эмиграцию первой волны можно рассматривать как транснациональное образование, то эмиграция 1990-х – даже не сумма региональных культурных подсистем, а скорее

---

<sup>18</sup> Там же. С. 27.

<sup>19</sup> Лебедев А. Современная литература русской диаспоры во Франции? // *Новое Литературное Обозрение*. С. 308.

<sup>20</sup> О ролевом поведении эмигрантов первой волны см.: Демидова О. Р. *Эстетика литературного быта русского зарубежья*. С. 30.

сообщество, объединенное функционально – борьбой за признание читательской аудиторией метрополии.

Если рассматривать поэтику, т. е. систему эстетических средств, используемых для структурной организации текста, как одну из составляющих авторской стратегии в конкурентной борьбе за сохранение и увеличение уже имеющихся ценностей<sup>21</sup>, то тексты писателей-эмигрантов 1990-х включаются в определение престижных позиций и, тем самым, в борьбу за власть. Поле литературы становится полем борьбы за выживание системы, которая дошла в своем развитии до критической точки и стоит перед выбором возможных путей развития (в данном случае: включение в литературу страны проживания, включение в литературное поле метрополии, сохранение особого статуса – литературы диаспоры, наконец – исчезновение). Впрочем, очевидно, что литературе эмиграции 1990-х не удастся или почти не удастся создать властный дискурс ни в рамках актуального поля метропольной литературы, ни в рамках ставшего актуальным поля эмигрантской литературы прошлого, ни тем более в поле мировой литературы, в т. ч. и в постколониальном дискурсе. Период «актуального прочтения», когда текст «вызывает наибольший резонанс в наиболее влиятельных референтных группах, которые и легитимируют доминирование в культуре того или иного психотипа»<sup>22</sup> у текстов писателей-эмигрантов 1990-х короче, чем у сопоставимых произведений писателей метрополии, или отсутствует вовсе. Метропольная литература, долгое время (как советская литература) находившаяся в состоянии борьбы с литературой диаспоры, стремится теперь к вытеснению за пределы актуального литературного поля современных авторов диаспоры, в свою очередь уступивших властные позиции писателям первой и третьей волны эмиграции.

Рассмотрим, однако, те механизмы функционирования текстов писателей-эмигрантов 1990-х в поле литературы, которые все же позволяют литературе диаспоры балансировать на грани исчезновения. По мнению Берга, «норме в социальном пространстве противостоят такие формы репрессированного традиционной культурой сознания, как гомосексуализм (или сексуальная ненормативность), расовая (когда актуализируется образ еврея, негра и т. д.) и социальная ненормативность (различные виды асоциального поведения), способные накапливать психоисторическую и социальную энергию, которую только увеличивает давление социума»<sup>23</sup>. Обращает на себя внимание, что писатели-эмигранты 1990-х

---

<sup>21</sup> Берг М. *Литературократия: Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе*. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 7.

<sup>22</sup> Там же. С. 57.

<sup>23</sup> Там же. С. 150–151.

тематизируют не только и не столько свой эмиграционный опыт, сколько разные виды ненормативности.

Так, Юлия Кисина обыгрывает идею асексуальности. Как будто выросшие из кошмаров генной инженерии и массового искусства клоны симметристов в романе «Слезы», вытесняя несимметричного человека как вид, формируют себе новые тела:

Все они [симметристы] подогнать хотят. Чтоб все искусственное было. Органы внутренние хотят заменить. Сердце чтобы посредине билось. Чтоб две правые руки!<sup>24</sup>

По сути, герои Кисиной двигаются в направлении, указанном скопцами (считавшими Христа оскотленным), связывая возможность построения совершенного общества не столько с ампутацией пола (несмотря на отсутствие гениталий симметристки все же женщины), сколько с подавлением в себе через формирование идеального тела природного начала. Мария Рыбакова, выстраивая в романе «Анна Гром и ее призрак» повествование от лица оказавшейся в Германии русско-еврейской студентки, безнадежно влюбленной во внука бывшего эсесовского начальника, педагогически относит палача и жертвы, чувство вины немцев перед еврейской нацией. Андрей Лебедев опирается на психоделическое сознание, но не массовое, а утонченно-музыкальное, отводя много места в своих произведениях музыкальным аллюзиям, связанным с состоянием галлюциноза. Михаил Шишкин, как и Саша Соколов, выносит в центр повествования психическую неполноценность, которая у Шишкина, впрочем, не субъект, а объект описания. В центре «Взятия Измаила» Шишкина в отличие от, например, «Школы для дураков» Саши Соколова, не аномальное (у Соколова – шизофреническое) сознание, но любовь героя к своему психически неполноценному ребенку.

Очевидно, что в конкурентной литературной борьбе литература диаспоры 1990-х позиционирует себя, в первую очередь, как меньшинственная литература, используя характерные стратегии сексуального, национального и других меньшинств.

#### 4.

Итак, для эмигрантов из России после коллапса социалистической системы отношения диаспора/метрополия изменяют свое прежнее значение; актуальными становятся отношения меньшинства/большинства.

---

<sup>24</sup> Кисина Ю. *Простые желания*. С. 46–47.

Литературная продукция русской диаспоры в посткоммунистическую эпоху ориентирована на общественную актуальность позиции определенного меньшинства, маргинальной группы. При этом вопросы национальной идентичности не являются объектом рефлексии ни в литературе диаспоры, ни в метропольной литературе. Разрыв, существовавший ранее между советской и мировой, в частности – европейской, культурой, равно как и разрыв между европейской культурой и культурой эмиграции приводит к тому, что агенты (социальные субъекты) литературного поля эмиграции видят теперь свою оппозиционную роль по отношению к европейской литературе в тиражировании ее отдельных компонентов. Копия или превосходит оригинал, или уступает ему – тем самым она пародирует и снижает оригинал. Литература русской диаспоры тиражирует практику меньшинственной литературы.

Таким образом, говоря о русской диаспоре в контексте посткоммунистической Европы, мы находим две модели отношений: включение в культуру страны проживания и включение в метропольную культуру и через нее – в европейский литературный контекст на правах меньшинственной литературы. Возможный вариант решения проблемы отношений диаспора/метрополия путем создания концепции национальной идентичности, для которой оппозиция диаспора/метрополия не является релевантной, при этом остается пока вне поля зрения русской литературной диаспоры.

## Мифология эмиграции: геополитика и поэтика

Эмиграция, как известно, вынужденное переселение, изгнание и в то же время выход, дословно – «прыжок» – за пределы. Эмиграция терминологически противостоит распространенному в последнее время термину «диаспора», означающему ‘рассеивание, рассредоточение’.<sup>1</sup> С точки зрения современных *cultural studies*, эмиграция наиболее тесно ассоциируется с литературным модернизмом, так как связана с ограниченной, локализованной в пространстве концепцией места и дома. Диаспора же скорее находится на пересечении *postcolonial studies* и теорий постструктурализма и постмодернизма<sup>2</sup>. Диаспора в большей степени соотносится с такими понятиями как «гибридность», «перформативность», которые расшатывают привычное (модернистское) понимание идентичности и культурного господства, привычное (модернистское) понимание места как строгой пространственной локализации, утверждают существование “*espace sans lieu*”.<sup>3</sup> Диаспора преодолевает узкие национальные и государственные рамки, свидетельствует о факультативности понятий нации и государства в новом геополитическом пространстве. Диаспора следует утверждению Бенедикта Андерсона, что нация – это “*imagined community*”<sup>4</sup>, воображаемое сообщество, и доказывает его.

Если “*nationalism emerges when some languages get into print and are transmitted through books, allowing subjects to identify themselves as members of the community of readers implied by these books*”<sup>5</sup>, то тогда закономерно предположить, что наднациональное, вненациональное и национальное внегосударственное сознание как определенные формы ментальности возникают в т. ч. и как продукт литературы диаспоры. Диаспора, как и нация, – идеальная конструкция, которая в своем существовании опира-

---

<sup>1</sup> Лебедев А. Современная литература русской диаспоры во Франции? // *Новое Литературное Обозрение*. 2000. № 45. С. 307.

<sup>2</sup> Israel Nico. *Outlandish: Writing between Exile and Diaspora*. Stanford: Stanford University Press, 2000. P. 3.

<sup>3</sup> Althusser Louis. *Montesquieu. La politique et l'histoire*. Presses Universitaires de France, 1974. P. 87. Цитировано по-английски в: Bhabha Homi. K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994. P. 142.

<sup>4</sup> Anderson Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London and New York: Verso, 1983.

<sup>5</sup> During Simon. Postmodernism or Postcolonialism Today // *The Post-Colonial Studies Reader* / Ed. by Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. London and New York: Routledge, 1995. P. 126.

ется на “an apparatus of cultural fictions in which imaginative literature plays a decisive role”<sup>6</sup>. В мире, где “nations can now be imagined without linguistic communality”<sup>7</sup>, возможно и обратное: воображаемое наднациональное и/или внегосударственное сообщество на основе языковой общности создаваемой в нем литературы. Динамика изменений ментального пространства русской литературы за пределами России в XX веке в целом следует общей логике переосмысления локализованной концепции дома и места; при этом писатели русской диаспоры демонстрируют, осознанно или неосознанно, некие общие поведенческие стратегии, формирующие ментальный ландшафт воображаемого сообщества современной диаспорной литературы как некоего целого.

### 1.

Исследователи эмиграции как явления мировой культуры, в частности, Эдвард Саид понимают эмиграцию:

- с одной стороны, как действительное актуализированное состояние изгнания, ссылки;
- с другой стороны, в более широком смысле, как метафорическое состояние жизни вне привилегий, соблазнов и влияния определенной культуры<sup>8</sup>.

Эмиграция в широком смысле имеет место не только в пространстве, но и во времени. Так, эмигрантом можно считать человека, хотя и не совершившего перемещения в пространстве, но оказавшегося в чуждой для него действительности в результате революции, военного переворота и т. п. и при этом не находящего себе в этой действительности места. Такое непространственное перемещение из одного исторического времени в другое превращает неписанного в историческую действительность индивида во внутреннего эмигранта.

Эмиграция, впрочем, не означает тотального отчуждения от прошлого, от прежнего места обитания, от прежней культуры, в т. ч. и от привилегий прежней культуры. Быть изгнанным, исключенным не означает “to be

---

<sup>6</sup> Brennan Timothy. The National Longing for Form // *The Post-Colonial Studies Reader*. P. 173.

<sup>7</sup> Anderson Benedict. *Imagined Communities*. P. 123.

<sup>8</sup> Said Edward. *Intellectual Exile: Expatriates and Marginals* // *The Edward Said Reader* / Ed. by Moustafa Bayoumi and Andrew Rubin. New York: Vintage Books, 2000. P. 373.



outside”, но означает “to be alone in the hole, imprisoned under the open sky: precluded”<sup>9</sup>. Эмиграция, в результате, становится промежуточным существованием, в котором *in-betweenness* пронизывает все сферы бытия эмигранта.

Интеллектуальная эмиграция, или – шире – интеллектуальное отчуждение, как считает Саид, берет начало в социальной и политической истории дислокации и миграции, т. е. в актуализированном состоянии изгнания, но далеко не ограничивается этим. Интеллектуальная эмиграция часто оказывается эмиграцией в метафорическом смысле – позиционированием себя как “a sort of permanent outcast, someone who never felt at home, and was always at odds with the environment, inconsolable about the past, bitter about the present and the future”<sup>10</sup>.

Если исходить из широкого понимания эмиграции и рассматривать ее как отчуждение, а не только как вынужденное перемещение, изгнание, но в то же время связывать эмиграцию с пространственной дислокацией, т. е. рассматривать внешние формы эмиграции (в отличие от эмиграции внутренней – эмиграции в себя), то можно выделить четыре основные формы отчужденности – оторванности от дома, в разных вариантах и комбинациях присутствующие в современных исследованиях эмиграции. Эти четыре формы отчужденности представлены следующими фигурами:

1. Эмигрант
2. Экспатриант
3. Номад
4. Турист

Эмигрант – взятый в исторической, а не в эстетической перспективе и в самом общем схематичном виде – это человек, вынужденно покинувший свой дом. Исследователи часто придают эмиграции высокие смыслы и связывают фигуру эмигранта с героическими и мифологическими образами (Овидий), романтическими (Робинзон Крузо) и т. п.<sup>11</sup> В русской истории поэтизирована и наделена высокими смыслами эмиграция первой волны – Эмиграция, в первую очередь, ее интеллектуальная элита – литераторы, художники, артисты, музыканты. Впрочем, процесс мифо-

---

<sup>9</sup> Barthes Roland. *Roland Barthes by Roland Barthes*. New York: Hill and Wang, 1977. P. 121–122.

<sup>10</sup> Said Edward. *Intellectual Exile: Expatriates and Marginals // The Edward Said Reader*. P. 370.

<sup>11</sup> Israel Nico. *Outlandish: Writing between Exile and Diaspora*. P. 3.

логизации затрагивает и другие периоды эмиграции (среди примеров: Александр Солженицын, Иосиф Бродский...). В исключительно эстетической перспективе интеллектуальный эмигрант – отвергаемый обществом писатель-маргинал. В случае пространственной дислокации – это писатель, чье творчество либо не вписано в литературное или, точнее, литературно-языковое поле нового места обитания, либо создает в этом поле провокацию, скандал, что, в результате, мультиплицирует отчуждение. Тогда эмигрант внешний одновременно предстает и как эмигрант внутренний.

Экспатриант – это человек, добровольно покинувший родной дом; часто экспатриант уезжает из родной страны с целью получения образования, улучшения условий жизни, творчества и т. п. Писатель-экспатриант в одном из вариантов предстает как писатель тургеневско-чеховского типа, оказавшийся за пределами России по собственной воле, при этом часто не ставящий себе целью там обосноваться. Он не является изгнанником и не считает себя таковым.

Номад – человек, свободный от влияния национальности, государства, партии, общества, временного сообщества и т. п. Номад воплощает бесконечное перемещение, перманентную безместность и бездомность, отчужденность от любого пространственного локуса. Номад не способен иметь дом и не стремится к этому. Не будучи связанным с обществом, номад оказывается вытесненным на его периферию, в малую группу, в позицию маргинального существа. Подобно ризоме в терминологии Делеза и Гваттари<sup>12</sup> номад отличается отсутствием единого корня, привязывающего его к определенному локусу, невписанностью в структуру, неподчинением централизованной власти, невхождением в линейность истории. Отсутствие связей означает детерриториализацию и в то же время ретерриториализацию, расширение пространства в свободном движении<sup>13</sup>. Восходящий мифологически к фигуре Агасфера, номад теперь ассоциируется с фигурой одинокого странника. Писатель-номад – это писатель, покинувший родную страну и/или не соотносимый однозначно ни с одной страной. Как и ризома, номад характеризуется постоянным движением, в котором отсутствуют начало и конец. Для эмигранта-номада отъезд из родной страны является началом скитания по странам, в каждой из которых он занимает позицию отчуждения. В этом смысле литературное творчество номада ближе литературному творчеству малой

---

<sup>12</sup> Deleuze Gilles; Guattari Felix. *Rhizome*. Paris: Editions de Minuit, 1976; Deleuze Gilles; Guattari Felix. *Mille plateaux*. Paris: Editions de Minuit, 1980.

<sup>13</sup> Kaplan Carol. *Questions of Travel: postmodern discourses of displacement*. Durham: Duke University Press, 1996. P. 89.

литературы, существующей в изоляции от поля большой литературы или на его периферии. В эстетическом смысле писатель-номад противопоставляет стереотипам массового сознания и массовой культуры; в поле литературы писатель-номад входит, главным образом, в литературные группы наднационального характера. Среди наиболее ярких примеров интеллектуального нomaдизма в истории культуры XX века – артист из Югославии Марина Абрамович (Marina Abramović) и немецкий фотограф Улей – Уве Лейсипен (Uwe Laysiepen), которые, решив освободиться от привязанности к определенному пространству, первые пять лет своей совместной творческой деятельности находились в постоянном движении – странствовали по Европе в старом грузовике, который и служил им домом.

Турист, как считает Кэрол Каплан, это, как правило, западный европеец или американец, обычно мужчина, белый, не стесненный в средствах, наблюдатель, образованный, культурный<sup>14</sup>. Путешествуя, современный турист находится в постоянном поиске нового смысла, в поиске наиболее достоверного, аутентичного<sup>15</sup>. Турист, являясь вариацией путешественника, отличается от него фиксацией на объекте туристической поездки, в т. ч. объекте недостижимом, в то время как для собственно путешественника смысл путешествия в большей степени связан с самим процессом движения. В русском варианте турист перемещается в отличное от привычного культурное пространство или, подобно экспатрианту, в поиске новых впечатлений, но при этом не испытывая разрыва с родной культурной традицией, или с целью познать себя, взглянув на себя глазами другого, открыть для себя некую реальность, недоступную в пространстве родного дома. Часто он создает на основе увиденного мифологический образ земного «рая» или «ада», к которому в ретроспекции будет стремиться или от которого будет отталкиваться. Турист, преодолевающий в сознании рамки конкретного туристического объекта и стремящийся к некому метафизическому объекту, а, в конечном итоге, к самопознанию, превращается в туриста-путешественника, а туристическая поездка – в путешествие-*quest*. С эмигрантом туриста-путешественника сближает вера в существование где-то в географическом пространстве некоего подобия Ultima Thule – идеального острова, которого он лишен в ситуации «здесь и сейчас» в реальном географическом пространстве. Литература, создаваемая туристом-путешественником,

---

<sup>14</sup> Ibid. P. 50.

<sup>15</sup> MacCannell Dean. *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. New York: Schocken, 1976; Horne Donald. *The Great Museum: The Re-Presentation of History*. London: Pluto, 1984.

<...> more acutely than any other genre <...> is defined by the interaction of the human subject with the world. Naturally, this world will often be 'foreign', but the traveller's own country may equally be the object of his or her investigation<sup>16</sup>.

В русской литературной традиции писатель-путешественник – искатель новых впечатлений и искатель смысла существования. Современный писатель-турист – в большей степени искатель новых впечатлений и новых объектов для своего творчества и в меньшей степени искатель философских смыслов.

Общим для всех четырех фигур – эмигранта, экспатрианта, номада, туриста – является перемещение, т. е. пространственная дислокация, и связанный с дислокацией мотив путешествия. В метафорическом смысле все четыре фигуры предстают как фигуры отчуждения от доминантного влияния одной общественной и культурной парадигмы. Невписанность и невозможность вписания в какую-либо определенную среду обитания номада, неписанность в локусы путешествия путешественника-туриста и сохранение им принадлежности пространству и культуре родной страны сближают их с эмигрантом и экспатриантом. Однако только в случае эмигранта и отчасти экспатрианта отчуждение связано с особым переживанием чувства утраты, как правило, отсутствующим у номада и туриста.

Эмигрант и экспатриант в процессе самоопределения часто демонстрируют меланхолическое чувство в терминологии Зигмунда Фрейда, а именно: меланхолию, вызванную чувством потери любимого объекта, в качестве которого может выступать абстракция – например, родная страна. Меланхолия у Фрейда, как и, в частности, печаль,

<...> может быть реакцией на потерю любимого человека. При других поводах можно установить, что имела место более идеальная по своей природе потеря. Объект не умер реально, но утерян как объект любви (например, случай оставленной невесты). Еще в других случаях можно думать, что предположение о такой потере вполне правильно, но нельзя точно установить, что именно было потеряно, и тем более можно предполагать, что и сам больной не может ясно понять, что именно он потерял. Этот случай может иметь место и тогда, когда больному известна потеря, вызвавшая меланхолию, так как он знает, кого он лишился, но не знает, что он в нем потерял. Таким образом, нам кажется естественным привести меланхолию в связь с потерей объекта, каким-то образом недоступной

---

<sup>16</sup> Korte Barbara. English Travel Writing from Pilgrimages to Postcolonial Explorations. New York: St. Martin's Press, Inc., 2000. P. 5.

сознанию, в отличие от печали, при которой в потере нет ничего бессознательного<sup>17</sup>.

Номад и турист, в отличие от эмигранта, не испытывающие меланхолического чувства утраты, характеризуются чувством непринадлежности месту их временного нахождения и чувством не-обладания – домом для номада, аутентичным объектом для туриста. В результате, только эмигрант и экспатриант и только в случае переживания меланхолического чувства утраты любимого объекта в полной мере могут рассматриваться в терминах обрядов перехода, разработанных в антропологии Арнольдом ван Геннепом. Эмиграция в таком случае есть не что иное как *rite de passage* – переход к новой идентичности, умирание в своем прежнем качестве и воскресение в новом<sup>18</sup>.

## 2.

Соответственно двум отмеченным Саидом формам отчуждения – отчуждению в прямом смысле (изгнанию, эмиграции) и отчуждению в метафорическом смысле (отчуждению от родной культуры) – выделяются две основные формы отчуждения субъекта (писателя-эмигранта), получившие реализацию в литературном произведении:

- Остранение, в той или иной форме реализованное в географическом пространстве;
- Остранение как отчуждение в метафорическом смысле, в т. ч. выход в пространство меланхолического субъекта – “crossing the shadow-line”<sup>19</sup>, т. е. выход за привычные пределы пространственного и временного восприятия.

---

<sup>17</sup> Фрейд З. Печаль и меланхолия // Фрейд З. Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа: Сборник. СПб., Алетейя, 1998. С. 214 (Freud Sigmund. Trauer und Melancholie // Freud Sigmund. Studienausgabe. Band III. Psychologie des Unbewussten. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1989. P. 199).

<sup>18</sup> Геннеп Арнольд ван. *Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов*. М.: Восточная литература, 1999.

<sup>19</sup> Термин принадлежит Мартину Боку: Bock Martin. *Crossing the Shadow-Line: the Literature of Estrangement*. Columbus: Ohio State University Press, 1989. Пространство меланхолического субъекта – одна из форм пространственной организации произведения наряду с реальным материальным пространством и дискурсивным пространством (Henry Lefevre).

В литературе первой волны эмиграции, в частности в творчестве Набокова и Газданова, с остранением связана, главным образом, островная тема<sup>20</sup>. Часто герои Набокова, стремясь вновь обрести «потерянный рай», собирают все мелочи, связанные воспоминаниями с «потерянным раем», чтобы, собрав, замкнуть их кругом вечности, создать образ утраченного, в т. ч. образ утраченной родины, который, подобно составляемому из деталей-воспоминаний образу умершей жены набоковского героя Чорба, «станет бессмертным и ему заменит ее навсегда»<sup>21</sup>. Для Гайто Газданова, как и для Набокова, характерно стремление поместить в замкнутое островное пространство воспоминания о «потерянном рае» родины и детства. В одном из рассказов 1930-х годов, почти документально воспроизводящем эпизоды гимназической жизни, гимназия представляется «островом или кораблем, медленно движущимся навстречу <...> синему пространству»<sup>22</sup>; собственно, именно островной характер воспоминаний и позволяет забыть о выходящих за пределы острова трагических событиях<sup>23</sup>.

В литературе первой волны эмиграции нередок и герой, занимающий в обществе маргинальную позицию, сходную с положением писателя-эмигранта, т. е. герой, отчужденный в метафорическом смысле. В произведениях Набокова обыгрываются разные формы метафорической отчужденности героя от среды: социальные, биологические, психологические, моральные, интеллектуальные, сексуальные и т. п. Среди фигур отчуждения у Набокова – многочисленные героини-эмигранты, по той или иной причине не вписанные в окружающую действительность (Чорб, «Возвращение Чорба»; Лужин, «Случайность», «Защита Лужина»; Ганин, «Машенька»; рассказчик, «Посещение музея»; Мартын, «Подвиг»; Годунов-Чердынцев, «Круг»; Гумберт Гумберт, «Лолита...»); самоубийцы в преддверии самоубийства – на пути за пределы пространства жизни («Удар крыла», «Случайность», «Защита Лужина»); герои, маргинальные в сексуальном плане и пренебрегшие моральными запретами (принц, «Solus Rex»; Гумберт Гумберт, «Лолита»); физические уроды: сиамские близнецы («Scenes from the Life of a Double Monster»); карлик, вследствие своей физиологии вытесненный обществом на периферию и мечтающий о жизни человека нормального роста («Картофельный эльф»); одинокий отец

---

<sup>20</sup> См. гл. IV §1 «Гендер и инобытие: искусство женщин в эмиграции» настоящего издания.

<sup>21</sup> Набоков В. В. *Собрание сочинений рус. периода в 5 т.* Т. 1. СПб.: «Симпозиум», 1999. С. 170.

<sup>22</sup> Газданов Г. *Собрание сочинений в 3 т.* Т. 3. М.: Согласие, 1996. С. 283.

<sup>23</sup> «Многие умерли некоторые – <...> сошли с ума; большинство надежд не оправдалось» (Газданов Г. На острове // Газданов Г. *Собрание сочинений в 3 т.* С. 283).

после смерти сына на фоне всеобщего радостного празднества («Рождество»); преступник, совершивший убийство и тем самым нарушивший границы дозволенного в обществе («Отчаяние»); одинокий философ-метафизик в фантастической реальности тоталитарного государства (Адам Круг, “Bend Sinister”); обладатель сверхзнания, одиночка, вышедший за пределы, допустимые для человеческого разума (Фальгер, “Ultima Thule”)... В ряде случаев индивидуалистическая позиция набоковских героев, особенно героев, входящих в круг ассоциаций с Орфеем и Фаустом, выступает оппозицией коллективному сознанию тоталитарного государства. Так, Адам Круг в романе “Bend Sinister”, “the only real man among those poor dear fossils”, “the one lone wolf”, “all alone. Like King Lear”, “remained alone with his dull “one-one-one”<sup>24</sup>, сетует на одиночество – пустоту и вакуум: “First of all I wish to know why you had those four friends of mine arrested. Was it to make a vacuum around me? To leave me shivering in a void?” (Ibid. P. 146), – и в то же время сознательно отгораживается от правителя-диктатора Падука и от Государства: “Leave me alone”, “I want to be left alone”<sup>25</sup>. С индивидуалистической позицией Круга спорят (поразному) другие герои и голоса:

We love the corporate body we belong to better than ourselves and still better do we love the Ruler who symbolizes that body in terms of our times;

“Alone” is the vilest word in the language. Nobody is alone. When a cell in an organism says ‘leave me alone’, the result is cancer<sup>26</sup>.

Однако контрвозражение Круга, отстаивающего свое право на одиночество:

But the individual atom is free: it pulsates as it wants, in low or high gear; it decides itself when to absorb and when to radiate energy<sup>27</sup>.

Изначально маргинальны вследствие своего социального статуса многие герои Газданова: воры, сутенеры, нищие, проститутки и другие обитатели «дна» («Пилигримы», «Ночные дороги»), коллаборационис-

<sup>24</sup> Nabokov Vladimir. *Bend Sinister*. New York: Vintage Books, 1990. P. 58, 59, 44, 213.

<sup>25</sup> Ibid. P. 147, 90.

<sup>26</sup> Ibid. P. 167–168; 147.

<sup>27</sup> Ibid. P. 158. На индивидуальность и уникальность героя указывает имя – Адам. Адам не только первый человек, как в Библии, но и изначальный человек. Согласно воззрениям французского традиционалиста Рене Генона, изначальный человек символизирует человеческое состояние в начальной точке актуального цикла; в «авраамитической» традиции этому состоянию соответствует Адам Кадмон.

ты с фашистами из числа русских эмигрантов во Франции («Панихида»)... Отсутствием памяти о прошлом вытеснена из общества и доведена до животного существования героиня Анна, чудом пробужденная к жизни («Пробуждение»). С другой стороны, наличие опыта смерти и тайного (масонского) знания отличает героя-повествователя во многих произведениях автора. Отстраненной является и занимаемая нарратором в повествовании от первого лица метапозиция, когда нарратор выступает в большей мере наблюдателем, чем участником описываемых им событий. Добавим, что у Набокова и Газданова присутствует и экстремальная форма социальной отчужденности героя – тюремная изоляция (Набоков «Приглашение на казнь»; Газданов «Фонари», «Возвращение Будды»).

В ментальном пространстве литературы третьей волны эмиграции и продолжающей эту линию литературе постсоветского периода в 1990-е годы происходят изменения, которые собственно и делают более корректным термин «диаспора» по сравнению с термином «эмиграция». Островное сознание перестает быть аналогом эмигрантского сознания. Остров как решение темы отчуждения не является больше образным воплощением ни потерянного рая – счастливой прошлой жизни, ни утопического идеального будущего. Островная тема скорее дистопична и часто оказывается связанной со смертью, как это происходит в романах и рассказах Юлии Кисиной (1966 г. рождения, Киев, живет в Германии)<sup>28</sup>. В финале романа другой современной писательницы Марии Рыбаковой (1973 г. рождения, Москва, училась и работала в Германии, США, Китае, Таиланде) «Братство проигравших» переход героини Клары по тонкому мосту на остров фей в саду китайского города совпадает с сакрально-жертвенным самоубийством ее китайского друга и в то же время с освобождением города от страшной эпидемии.

В целом в литературе русской диаспоры постсоветского периода пространственные оппозиции (*здесь / там; везде / нигде*) значимы в большей степени, чем временные (*прошлое / настоящее; настоящее / будущее; прошлое / будущее*). Более того, противопоставление *здесь / там* нередко трансформируется в трехчастную конструкцию *здесь / там / нигде* или *здесь / там / везде*. Так, обращаясь к советскому прошлому, эмигрантская литература постсоветского периода четко разделяет пространства на советское и иностранное. Разделение, впрочем, далеко не всегда является противопоставлением – оба пространства могут оказаться чужими. В

---

<sup>28</sup> См. гл. IV §1 «Гендер и инобытие: искусство женщин в эмиграции» и §2 «Русская литературная диаспора в посткоммунистическом европейском контексте» настоящего издания.



романе Наталии Малаховской (1947 г. рождения, Ленинград, живет в Австрии) «Возвращение к Бабе-Яге» обозначенная в начале романа оппозиция несвободного советского и свободного западного пространств в ходе развертывания сюжета нивелируется. Рельефно-шаблонные картины мертвого советского прошлого: советский университет, кафедральное обсуждение студентки, написавшей сочинение «Моя любимая книга» о Библии, комсомольское собрание «на тему о повышении бдительности в борьбе с антисоциалистическими элементами нашего общества»<sup>29</sup>, где осуждают диссидентов, заведующий кафедрой (импотент), который хочет жениться на главной героине с тем расчетом, что она будет поставлять ему идеи для докторской диссертации, – сменяются картинами не менее мертвого пространства за границы, в которое один за другим перемещаются почти все герои романа. Западная действительность оказывается немногим лучше советской:

<...> в магазинах, конечно, есть все. Есть даже и то, о чем мы не подозревали, что оно может быть. Но чувства свиного или телячьего восторга у меня это почему-то не вызывает. Может быть, потому, что это «все» так удобно вписывается во всю ихнюю поганую мертвечину, и живые продукты среди этих одинаковых полочек и железных клеток выглядят уже не очень живыми<sup>30</sup>.

Уехавший на Запад художник Костя, возлюбленный героини, приходит к выводу, что капитализм не так сильно отличается от социализма, так как ни тот, ни другой не дают истинной свободы. Свобода на Западе предстает как свобода выбора между разными шоколадками или разными проститутками. Отсутствие в западном пространстве истинной свободы и демократии осознает и другая героиня, диссидентка Арфа (эту героиню Малаховская наделяет опытом своего диссидентского прошлого и изгнания из СССР). Сказочно-страшный домик старухи-людоедки оборачивается для Арфы американским небоскребом, откуда ее изгоняют из-за отсутствия необходимой справки. Граница, которую пыталась пересечь Арфа, отправляясь на Запад, по-прежнему преследует ее, оказывается принципиально непреодолимой:

<...> вся жизнь от меня прячется под стеклом, или же я от нее надежно укрыта стеклянной невидимой пленкой <...> я теперь живу как какая-нибудь бабочка в стеклянной банке, или, вернее, в стеклянном шарике, и здесь

---

<sup>29</sup> Малаховская Анна Наталия. *Возвращение к Бабе-Яге*. СПб.: Алетейя, 2004. С. 134.

<sup>30</sup> Там же. С. 263–264.

очень мало места для дыхания, я все время ударяюсь головой, ногами и душой в эти глумливые стенки, и нет мне выхода...<sup>31</sup>

Герои-эмигранты, которые по-прежнему нередки в литературе русской диаспоры постсоветского периода, особенно в литературе писателей, уехавших из России в 1990-е годы, тем не менее, далеко не всегда предстают как фигуры отчуждения. Так, в романе Марии Рыбаковой «Братство проигравших» герой-нарратор создает в воображении братство, населяет его придуманными персонажами и размещает это братство в Китае в городе Чаньчунь, куда уехал друг рассказчика Кассиан и куда, один за другим, перемещаются другие герои. Члены братства – «проигравшие», не нашедшие себе места в своей стране, отчужденные от социальности и от линейного времени. Повествователь представляет город проигравших «застывшим настоящим временем», «всегда неизменным, одним и тем же»<sup>32</sup>. Проигравшие не вписываются в ландшафт времени, они отгорожены от мира, однако, описывая жизнь в Китае одного из проигравших – Кассиана, повествователь замечает:

Мне не нравится та стена одиночества, которой я окружил Кассиана. Великая китайская стена одиночества. Проходящая через Чаньчунь. Окружающая Кассиана. Нет, у него совсем другая жизнь. Он член братства. Пусть братства проигравших, но все-таки братства. Он зовет Яна и Клару в гости. Дыхание и присутствие тел должны нагреть воздух в комнате. <...> Сяо Лон придет, молча сядет в кресло. <...> Он слушает. Не понимаю, интересны ли ему рассказы иностранцев, я даже не знаю, верит ли он им. Но мне кажется, они рассказывают лишь для того, чтобы он услышал<sup>33</sup>.

В романе Михаила Шишкина (1961 г. рождения, Москва, живет в Швейцарии) «Взятие Измаила» отчужденными от общества оказываются умственно неполноценный ребенок, Анечка, и ее родители:

Анечка многое изменила в нашей жизни. Вдруг от нас отвернулись знакомые, вернее, не отвернулись, а просто куда-то исчезли;

Я радовался, что постепенно, с годами, Анечка становится почти таким же человеком, как мы, что ее ничего от нас, в общем-то, не отличает <...>, но объяснить это другим было совершенно невозможно. Куда ни придешь, вокруг молчание, смущенные взгляды, тяжелые вздохи. Брал ее с собой в

---

<sup>31</sup> Там же. С. 85.

<sup>32</sup> Рыбакова Мария. *Братство проигравших*. М.: Время, 2005. С. 54.

<sup>33</sup> Там же. С. 78–79.

кафе – люди сторонились, пересаживались, спешили расплатиться и уходили<sup>34</sup>.

Несмотря на трагизм ситуации героини, однако, находит утешение в своей любви к умственно неполноценному ребенку, которая, собственно, и разрывает круг одиночества:

Я вернулся в опустевший вагон, прилег на своей полке. Лежал и думал о том, что Бог наказал меня Анечкой и наказывает ею каждый день и будет так наказывать, пока кто-то не умрет, я или она, и что я терплю и буду терпеть это наказание всю свою жизнь и не ропщу, только прошу дать мне силы. Очень тяжело одному. Потом сам удивился своим словам. Я ведь не один. И Бог вовсе не наказывал меня – одарил. И если мой ребенок никогда не научится говорить, читать, писать – ну и что? Мне пришла в голову удивительно простая мысль, что все мои с ней занятия никому не нужны, что лучшее лечение для Анечки – просто любовь и тепло, и какая разница, может она читать стихи, прыгать со скакалкой, играть гаммы или нет. Она есть в моей жизни, и я ее люблю и благодарен ей за то, что она дала мне эту возможность любить<sup>35</sup>.

В целом же для литературы диаспоры постсоветского периода характерно метафорическое остранение как “crossing the shadow-line”. *The shadow-line* – это граница между привычным и непривычным, тот временной и пространственный локус, в котором происходит отчуждение от какой-либо определенной культуры и от ценностей и знаний этой культуры<sup>36</sup>. Определенную роль в этом отчуждении может играть чувственное восприятие и, соответственно, его нарушение, дезориентация. Так, по наблюдению Мартина Бока, Кольридж, Де Квинси, Эдгар По, французские символисты, в какой-то период своего творчества находившиеся под влиянием или опиума, или алкоголя, приобрели опыт, радикально отличный от опыта, предлагаемого повседневной культурной реальностью. Чувственная дезориентация, нашедшая художественное отражение в произведениях данных авторов, в результате, поставила их вне *mainstream'a*, следующего доминантному культурному коду. Синестезия и гиперстезия стали основной литературной техникой их произведений, расшатывающих привычные читательские ожидания. В то же время именно эти произведения способствовали созданию литературной традиции, в которой

<sup>34</sup> Шишкин Михаил. *Взятие Измаила*. М.: Вагриус, 2000. С. 265; 288.

<sup>35</sup> Там же. С. 284–285.

<sup>36</sup> Bock Martin. *Crossing the Shadow-Line: the Literature of Estrangement*. Columbus: Ohio State University Press, 1989. P. 2.

отчуждение от культурного ландшафта начинается с дезориентирующего путешествия и заканчивается принятием нарратором нового способа восприятия. Дезориентация чувств, языка, образов, архетипов и т. д. изменяет сознание субъекта, разрушает привычное культурное знание, в результате, приобретенное путешественником новое знание и опыт превращают его в постоянного изгнанника, отчужденного от прежней культуры, а дезориентирующие литературные путешествия становятся способом выражения отчужденности эмигрантского авторского сознания.

В литературе русской диаспоры конца XX – начала XXI в. дезориентирующее литературное путешествие имеет место в романе «Скупщик непрожитого» (2005) Андрея Лебедева (1962 г. рождения, Москва, живет во Франции). Скупщик времени, то покупающий, то продающий «непрожитое» время, перемещается вверх и вниз по реке. Параллельно с его перемещением происходит расширение привычного пространственно-временного восприятия, «психоделическое созидание» сознания героев и читательской перспективы.

В то же время в литературе диаспоры этого периода утверждается как особый вид дезориентирующего путешествия путешествие между параллельными мирами, балансирующее на грани условно-реального и воображаемого, реального и мифологического, возможного и невозможного, прошлого и настоящего. Синестезия чувственная сменяется синестезией интеллектуальной. В романе Михаила Шишкина «Венерин волос» путешествие героя в Рим проходит в нескольких временах и планах, наслаивающихся друг на друга, как, впрочем, проходит и все романное повествование, открывающееся сценой допроса людей, в поисках убежища пересекших границу Швейцарии, но начатое фразой: «У Дария и Парисатиды было два сына, старший Артаксеркс и младший Кир»<sup>37</sup>. В романе Марии Рыбаковой «Братство проигравших» матрешечная структура миров, создаваемых воображением героев, в свою очередь, являющихся созданием воображения других героев, также размывает референционные рамки романной реальности. Члены братства – порождение фантазии героя-нарратора, в то же время он один из них, сочинитель и сочиненный одновременно. Братство проигравших – братство отчужденных, внешних и внутренних эмигрантов, и братство вышедших за пределы обычного сознания, за пределы географических локусов:

Членом братства может стать каждый, кто преследует вечно ускользающую цель, а также каждый, кто пытался добиться чего-то, но оставил

---

<sup>37</sup> Шишкин Михаил. *Венерин волос*. М.: Вагриус, 2005. С. 7.

попытки. Члены братства воздерживаются от расспросов. Каждый сообщает о себе лишь то, что захочет. Однако от члена братства требуется, чтобы он представил – в форме письма, фотографии или устного рассказа – некую область, из которой он был изгнан, не обязательно географическую<sup>38</sup>.

### 3.

Фрейд отмечает, что в меланхолическом чувстве

Сначала имел место выбор объекта, привязанность либидо к определенному лицу; под влиянием реального огорчения или разочарования со стороны любимого лица наступило потрясение этой привязанности к объекту. Следствием этого было не нормальное отнятие либидо от объекта и перенесение его на новый, а другой процесс, для появления которого, по-видимому, необходимы многие условия. Привязанность к объекту оказалась малоустойчивой, она была уничтожена, но свободное либидо не было перенесено на другой объект, а возвращено к «Я». Однако здесь оно не нашло какого-нибудь применения, а послужило только к идентификации (отождествлению) «Я» с оставленным объектом. Тень объекта пала, таким образом, на «Я», которое в этом случае рассматривается упомянутой особенной инстанцией так же, как оставленный объект. Следовательно, потеря объекта превратилась в потерю «Я», и конфликт между «Я» и любимым лицом превратился в столкновение между критикой «Я» и самим измененным, благодаря отождествлению, «Я»<sup>39</sup>.

Отъезд из страны, вызывающий в субъекте меланхолическое чувство, провоцируют в нем ощущение потери или нехватки, что, в свою очередь, приводит к авторефлексии. В осуществленной Жаком Лаканом интерпретации работы Фрейда “Beyond the Pleasure Principle” именно отсутствие конституирует человеческий опыт, иницируя желание восполнить нехватку. Когда нехватка становится ощутимой, начинается процесс формирования субъекта. Так, во фрейдовском анализе игры внука осознание отсутствия конституирует субъекта игры *Fort! Da!* в лакановской интерпретации,

<...> this phonemic opposition <...> directly related not to any specific German words but rather to the binary opposition of presence and absence in the child's

<sup>38</sup> Рыбакова Мария. *Братство проигравших*. С. 48.

<sup>39</sup> Фрейд З. Печаль и меланхолия // Фрейд З. *Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа*. С. 218–219 (Freud Sigmund. Trauer und Melancholie // Freud Sigmund. *Studienausgabe*. S. 202–203).

world. At this level child is repeating at the level of the *Vorstellung* a relationship which he discovered at a much more primordial level. <...> For the object to be discovered by the child it must be *absent*<sup>40</sup>.

Эмигрант в интимных отношениях с собой и своим прошлым стремится преодолеть преодолеть свою личную недостаточность и чувство отчуждения, в т. ч. и от себя самого. Внук Фрейда в игре *Fort! Da!* субституирует отсутствие объекта (на одном уровне интерпретации – материнской груди, на другом – приходов и уходов матери), с одной стороны, словами, речью, с другой стороны, игрушкой. Для эмигранта и экспатрианта одним из способов преодоления отчуждения, равно как и средством самопознания, инициированного перемещением в чужое пространство, становится литературное творчество. Писатель-эмигрант и писатель-экспатриант стремятся компенсировать образовавшуюся «нехватку» самим процессом писания, “writing becomes a place to live”<sup>41</sup>. Более того, писатель-эмигрант, лишенный корней и вынужденный приспособляться к их отсутствию, рассматривает писание не только как возможность формирования жизненного пространства, но и как возможность авторефлексии и конструирования или реконструирования «я» после пережитой травмы эмиграции:

When we think of self-fashioning in terms of being subject to displacement, what emerges for the writers under consideration is a peculiar case of both process and condition. What typically results is wounded autobiography, a type of self-fashioning that is melancholic in the Freudian sense of being temporarily arrested in time. <...> Loss troubles the very status of the displaced writing subject, rendering the act of self-fashioning diasporic<sup>42</sup>.

Умберто Эко рассматривает зеркала как в широком смысле протезы, т. е. как аппараты, расширяющие потенции органа, в случае зеркала – взгляд<sup>43</sup>. Зеркало дает возможность лучше увидеть мир и посмотреть на себя взглядом постороннего. В то же время зеркальный образ, по Эко, является скорее двойником не объекта, но того контекстуального поля, в которое вписан отраженный в зеркале объект и к которому можно получить

---

<sup>40</sup> Wilden Anthony. Lacan and the Discourse of the Other // Lacan Jacques. *Speech and Language in Psychoanalysis*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1968. P. 163.

<sup>41</sup> Said Edward. *Intellectual Exile: Expatriates and Marginals* // *The Edward Said Reader*. P. 377.

<sup>42</sup> Israel Nico. *Outlandish: Writing between Exile and Diaspora*. P. 17.

<sup>43</sup> Eco Umberto. *Mirrors* // Eco Umberto. *Iconicity: Essays on the Nature of Culture*. Festschr. for Thomas A. Sebeok on his 65th birthday / Ed. by Paul Bouissac (Problems in Semiotics. Bd. 4). Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 1986. P. 215–237.

доступ, переместив взгляд с зеркального отражения на сам объект. В зеркальном отражении происходит удвоение одновременно тела как объекта и тела как субъекта, обращенного к себе объектному<sup>44</sup>. Фотографический образ субъекта (как и его автобиографическое повествование о себе – своеобразный аналог фотообраза субъекта) – это «замороженное зеркало», отпечаток или след, оставленный отраженным в объективе-зеркале объектом<sup>45</sup>. «Отсроченное» отражение – добавим мы.

Писатели-эмигранты и писатели-экспатрианты часто используют себя в качестве модели; авторефлексивное повествование отчасти выполняет роль зеркала, в котором субъектный взгляд автора активизирует воображение и память, в т. ч. память о непржитом. В автобиографическом повествовании или в повествовании с элементами автобиографизма субъект предстает как я-объект в один из моментов своего воображаемого опыта.

Знаковая природа фотографии, указывающей на объект в его отсутствие, представляет собой большую, по сравнению с «зеркальной стадией» степень отчуждения «я» от своего отражения. Создаваемый воспоминанием разрыв между временем, когда была сделана фотография и временем, в котором находится рассматривающий свою фотографию человек, служит показателем интенсивной рефлексивной деятельности сознания над воспринимаемым автообъектом. Воспоминание в этом случае оказывается сходным с художественным описанием автообъекта, с представлением его в автобиографическом художественном творчестве: инициируется рефлексия, изменение образа автообъекта и происходит диссоциация актуальных связей образа. Связанная с воспоминанием апперцепция предстает новым способом интерпретации автообъекта – отсроченным во времени становлением и развертыванием его концептуальной структуры.

По Эко, «фотографическая стадия», акцентирующая общие характеристики объекта, в отличие от «зеркальной стадии», акцентирующей в объекте специфическое, в человеческом онтогенезе наступает гораздо позднее «зеркальной»<sup>46</sup>. В то же время «фотографическая стадия», как и «зеркальная», есть стадия перехода от Воображаемого к Символическому. Тогда авторефлексия в творчестве писателей-эмигрантов по отношению к процессу формирования «я» есть аналог лакановской стадии зеркала (если понимать ее как начало перехода от Воображаемого к Симво-

---

<sup>44</sup> Ibid. P. 222.

<sup>45</sup> Ibid. P. 234.

<sup>46</sup> Ibid. P. 234.

лическому): стадия конституирования структуры нового мира после травмы рождения-эмиграции (нового рождения), установления отношений с реальностью прошлого (по Лакану, *Innenwelt*'а с *Umwelt*'ом). Авторефлексивное автобиографическое художественное повествование есть одновременно создание писателем-эмигрантом комплекса представлений о себе («зеркальная стадия») и отход от сосредоточенности на себе, включение в систему социальных и культурных норм («фотографическая стадия»).

Писатель-эмигрант постсоветского периода в автобиографическом художественном повествовании создает окружающее пространство и свой авторефлексивный образ, переходя к стратегии вписывания в пространство эмиграции/экспатриации в противовес состоянию безместности. О стратегии вписывания размышляет Вебер, который переводит хайдеггеровский термин *das Gestell* (“Die Frage nach der Technik”), не как *enframing*, но как *emplacement*<sup>47</sup>, интерпретируя “*emplacement to be both an act and a defended or guarded zone, a kind of fort, the building of which involves a moving of unsecuring*”, на что обратил внимание Мартин Бок<sup>48</sup>. Необходимость вписывания как способа защиты вырастает из общего ощущения бездомности, которое дает свободу в выборе пространства вписывания и раздвигает его границы<sup>49</sup>.

Вписывание, как и отчуждение, происходит либо в форме пространственных построений, основанных на реальной или магической географии, либо в метафорической форме, т. е. в непространственном измерении. Выход, в результате, оказывается входом, форма отчуждения – формой построения нового пространства.

Географически ориентированное вписывание предполагает разные стратегии: пространственно-временную локализацию – поиск корней, истоков (например, написание истории семьи), создание межпространства как «своего» пространства, поиск альтернативных пространственных форм, например, переход в пространство магической (сказочной) географии.

К примерам позиционирования себя путем построения пространства семьи относится автобиографическое литературное творчество Георгия Соловьева (1921 г. рождения, Берлин, живет в Австрии) и Наталии Малаховской. Георгий Соловьев, потомок эмигрантов первой волны, родившийся в эмиграции, автор книги о мадам де Сталь, обратился к жанру литературной автобиографии только в 1990-е годы. Принадлежащий по возрасту и менталитету в большей степени к поколению эмигрантов

---

<sup>47</sup> Weber Samuel. *Institution and Interpretation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

<sup>48</sup> Bock Martin. *Crossing the Shadow-Line: the Literature of Estrangement*. P. 14.

<sup>49</sup> Ibid. P. 15.



первой волны, он, тем не менее, демонстрирует стратегию вписывания, характерную для современного автора диаспоры. Проза Соловьева<sup>50</sup> посвящена теме пересечения – «скрещения» судеб русских эмигрантов первой волны. Среди них – его бабушка, Ольга Михайловна Соловьева, владелица курорта Суук-Су, ставшего впоследствии пионерским лагерем «Артек», Григорий Ратов, режиссер, снимавший фильмы в Голливуде, дети Шаляпина – Федор, Борис, Лидия, химик-органик В. Н. Ипатьев, синолог С. Елисеев, сын бывшего владельца гастрономического магазина в Москве, дядя Шура, брат отца, и многие другие. Автобиографическое повествование Соловьева распадается на три части: «Суук-Су», «Вдали от Суук-Су» и «Скрещение судеб». Первая и вторая части в большей степени посвящены истории семьи – судьбе бабушки, отца, матери после их бегства в 1920 г. из советской России в Константинополь. События второй части происходят в Европе и США, круг описываемых лиц расширяется и включает тех русских эмигрантов, с кем встречался Соловьев, начиная с детских лет в Берлине и вплоть до конца 1990-х гг. Таким образом, создаются два круга – круг семьи и круг русских эмигрантов первой волны, в которые и старается себя вписать автор повествования. Примечательно, что в поле зрения Соловьева практически не попадают иностранцы. Автор сознательно – через очерчивание круга общения и жизненного пространства – выстраивает историю семьи и своей жизни как историю русского эмигранта первой волны, для чего и выбирает исключительно русские ориентиры.

В аналогичном направлении движется автобиографическое повествование Наталии Малаховской «Молодые капитаны поведут наш караван» (рукопись). Малаховская, как и Соловьев, на основе рассказов родственников, слышанных ею в детстве и юности, воспоминаний родителей, записанных на магнитофон незадолго до их смерти, воссоздает историю своей семьи – в первую очередь, матери, отца, в т. ч. и историю семьи до своего рождения: знакомство родителей, первые годы их совместной жизни и т. п., перемежая истории о старшем поколении со своим опытом советской действительности. Как и Соловьев, Малаховская обращается в своем повествовании исключительно к русской (в ее случае – советской) тематике и русскому (советскому) окружению, на что, собственно, прозрачно намекает заглавие романа. Тем самым писательница старается вписать себя в русское пространство, которое она вынужденно покинула в 1980 г.

---

<sup>50</sup> Соловьев Г. Н. *Скрещение судеб* / Подготовка текста, общая редакция Л. Д. Бугаевой. СПб.: Алетейя, 2010.

К примерам позиционирования себя путем создания межпространства как «своего» пространства можно отнести творчество Михаила Шишкина и Владимира Вертлиба (1966 г. рождения, Ленинград, живет в Австрии). Шишкин и Вертлиб не пишут автобиографическую прозу, тем не менее, их творчество не лишено элементов автобиографизма.

Михаил Шишкин в романе «Венерин волос», создавая образ Рима и наполняя римское пространство личной автобиографической памятью, представляет Рим как пространство наднациональное, вневременное, реальное и мифологическое, чужое и свое одновременно:

Запахи, шум – римские, а вот цвет домов совершенно московский, в Сивцево-вом Вражке такой цвет был у облезлой, полуобвалившейся штукатурки старых особняков – теплый, уютный;

Весь город был в ночных бабочках – кружились у фонарей, валялись на мостовой мертвые и еще трепыхались. Мальчишки поджигали их зажигалкой. Толмач в детстве так поджигал спичками залежи тополиного пуха. Всю Москву завалило пухом, как снегом. А эти поджигали снег из мотыльков<sup>51</sup>.

В римском пространстве отсутствует привычная логика:

Бешеная собака укусила мотороллер, и теперь в городе эпидемия, болезнь перекинулась и на машины, и на автобусы, носятся как ошалелые;

Номера домов тоже спятили. Выстроились в какой-то только в Риме возможной последовательности<sup>52</sup>.

В Риме встречаются люди из прошлого и пересекаются разные временные планы:

Вот он, 125-й. У двери на табличке имена. <...> Позвонить? Откроет старичок – узнав, к кому пришел иностранец, объявит заученно, что Тоголя нет, что он уехал и никому не известно, когда будет назад, да и по прибытии, скорее всего, сляжет в постель и никого принимать не станет;

Несколько лет назад толмач сидел на этих ступеньках, но не один. Левкиппа и Клитофонт. Пирам и Фисба. Толмач и Изольда. Толмач был здесь со своей Изольдой. Их ребенку исполнился год, и они, подбросив его бабушке, прилетели на несколько дней<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> Шишкин Михаил. *Венерин волос*. С. 171; 176.

<sup>52</sup> Там же. С. 171; 171–172.

<sup>53</sup> Там же. С. 172; 172–173.

Римское межпространство и становится тем домом, куда через гоголевскую литературную традицию вписывает себя повествователь, называющий свою профессию переводчика старым русским словом «толмач»:

Если бы вы знали, с какой радостью я бросил Швейцарию и полетел в мою душеньку, в мою красавицу Италию. Она моя! Никто в мире ее не отнимет у меня! Я родился здесь. Россия, Петербург, снега, подлецы, департамент, кафедра, театр – все это мне снилось!<sup>54</sup>

Владимир Вертлиб представляет собой, пожалуй, пограничный случай: автор пишет по-немецки, но при этом часто обращается к теме эмиграции. Один из первых написанных и опубликованных Вертлибом рассказов “Das Bett” основан на впечатлениях от эмигрантской жизни в США. Рассказ задает тему бездомности эмигранта и поиска им своего жизненного пространства. Пожилой больной еврейский эмигрант в Нью-Йорке, озабоченный необходимостью найти кровать для своего жилища, умирает от сердечного приступа вскоре после ее обретения. Дом для эмигранта в этом раннем рассказе писателя оказывается идеалом, недостижимым в реальности эмигрантской жизни. В более позднем романе “Zwischenstationen” («Пересадочные станции»)<sup>55</sup>, в одну из глав которого автор включил “Das Bett”, намечается, однако, выход в особое пространство, не имеющее определенной локализации, которое и становится для автора и его протагониста домом. Автобиографический герой приезжает в Санкт-Петербург, где он родился и который покинул в раннем детстве, эмигрировав вместе с родителями, и вспоминает страны и города, в которых он жил в разное время. Каждая страна и каждый город – Израиль, Австрия, США, Вена, Нью-Йорк, Зальцбург... – как станция пересадки, временная остановка в непрерывном движении. В конце романа герой осознает, что Зальцбург – его последняя остановка, однако, не соотносит Зальцбург с наконец обретенным домом. Напротив, герой приходит к мысли, что, может быть, и смысл его существования, и искомое жизненное пространство связаны не с географически определенными городами-станциями, а заключены в самом процессе движения.

Попытку вписания себя в жизненное пространство, основанную на магической географии, демонстрирует роман Наталии Малаховской «Возвращение к Бабе-Яге» (2004). Так, в романе в ситуации невозможности выхода из ограниченного несвободного пространства, каковым оказывается и советское пространство, и пространство заграницы, особый смысл

<sup>54</sup> Там же. С. 172.

<sup>55</sup> Vertlib Vladimir. *Zwischenstationen*. Wien-Munchen: Deuticke, 1999.

приобретает фигура медиатора, способного преодолеть преграду. Однако если реальное географическое пространство, как советское, так и зарубежное – «тот» свет, а переход границы между ними не знаменует собой перехода в новое качество, то тогда «живое» пространство следует искать не в горизонтальной проекции, а в вертикальной – не в географическом развертывании, а во внутреннем духовном движении-изменении. Появление в романе фигуры Орфея – прозрачный намек на возможность выхода в другое пространство в творчестве и – тем самым – самоопределение автора в его биографических и творческих отношениях с «этим» и «тем» светом. Роман Наталии Малаховской есть отчаянная попытка по примеру волшебной сказки повернуть время в обратную сторону – к началу, к истокам. Граница, преодолеваемая в этом движении, – это граница между текстом и реальностью; возвращение к Бабе-Яге в тексте оказывается во многих смыслах возвращением к жизни в реальности, воскресением из пепла.

Метафорическое непространственное вписывание выступает в произведениях писателей-эмигрантов постсоветского периода как расширение пространства сенсорного, образного, интеллектуального, языкового опыта и утверждения себя в этом пространстве. Так, Андрей Лебедев в романе «Скупщик непрожитого» (М.: Текст, 2005), интенсивно переживая и проживая каждое мгновение, наполняя мгновения музыкальным звучанием, складывает из них жизненное пространство героев и, в итоге, свое. Владимир Вертлиб, используя опыт многокультурия и многоязычия, расширяет границы языка, на котором пишет. Однажды писатель признался: «Нет ни одного языка, в котором я был бы полностью уверен в себе». В детстве для него неким подобием родного дома было пространство детских книжек, которые присылала оставшаяся в Советском Союзе бабушка: «я чувствовал себя дома в фиктивном мире советской детской литературы»<sup>56</sup>. Теперь для Вертлиба писание стало действительно “a place to live”. Однако безукоризненный и изысканный немецкий язык произведений Вертлиба неожиданно обнажает немецкую (русскую) основу его языкового и образного мышления, тем самым дезориентируя читателя и выводя его за границы немецкоязычной культуры в другое пространственно-языковое измерение.

В целом литературное развитие диаспоры начала XXI в. идет по линии вписывания в пространство, т. е. современный писатель диаспоры, как правило, находится в постлиминарной стадии *rite de passage* – стадии

---

<sup>56</sup> Из интервью, данного Владимиром Вертлибом Л. Д. Бугаевой в декабре 2002 г. в кафе “Bazar” в Зальцбурге (Австрия).

включения. Но пространство вписывания – это пространство измененное, далеко не всегда соотносимое со страной пребывания. Диаспорное сознание наследовало эмигрантскому сознанию как типу ментальности, стремящемуся за пределы – реальные и воображаемые, но безместность уже не является его характерной чертой. При этом, однако, возникает ряд вопросов: насколько данная литература сохраняет черты русской литературы и литературы диаспоры, происходит ли ее поглощение метропольной литературой (страны проживания или родины), а также – в чем уникальность этой литературы?

## ***V. МЕЖДУ ЖИЗНЬЮ И СМЕРТЬЮ***

---

---

## Художественный протокол умирания

---

To die will be an awfully big adventure.

*James Matthew Barrie*

Dying

Is an art, like everything else.

I do it exceptionally well.

I do it so it feels like hell.

I do it so it feels real.

I guess you could say I've a call.

*Sylvia Plath*

Арнольд ван Геннеп относит смерть, как и рождение, к ситуациям перехода<sup>1</sup>, т. е. к ситуациям, имеющим временную протяженность и определенным образом оформленным. Процессуальность как один из аспектов смерти отмечал еще Петр Калайдович, составитель словаря синонимов, связывавший при этом смерть со страданием:

*Смерть, кончина, издыхание, преставление, усение.* Существа орудные, говорит натуралист Блюменбах, свершив определению природы, т. е. произведя себе подобных, приступают наконец к последнему своему назначению — *умирают*. Итак *смерть* есть прекращение в мире сем существования. Прекращение сие совершается не вдруг, но бывает предшествуемо и сопровождается многими страданиями. Не знаю, подвержены ли им растения; по крайней мере последние страдания животных всякому известны. У человека начинаются они лишением способности говорить; потом, как и у других животных, следуют судороги, сильное напряжение продолжить жизнь свою, и наконец последний вздох. Сии-то страдания называются *кончиною*, или *концом*, с тем только различием, что первое слово представляет некоторую продолжительность, которая впрочем едва приметна: Можно, кажется, заметить, что *кончиною* называются единственно страдания человека, а *концом* страдания всех животных без исключения. О человеке мы равно говорим: он *кончается*, он при последнем *конце*; но наприм. о собаке можем только сказать последнее, т. е. она при *конце* жизни. <...> Итак *кончина*, или *конец* будет постепенное разрушение животного состава; у одних оно бывает скорее, у других медленнее; *издыхание* же, т. е. сильное действие легкого при *смерти* и последний вздох, можно назвать переходом

---

<sup>1</sup> Геннеп А. ван. *Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов.* М.: Восточная литература, 1999. С. 9.

от *кончины* к *смерти* и последним пределом жизни. Если я говорю, что был при *кончине* друга, то значит видел все смертные его страдания; если же только застал его при *издыхании*, то выйдет, что пришел поздно и видел, как он испустил последний вздох свой. *Конец*, или *кончина* сопряжен с мучением; при *издыхании* его не бывает. Многие люди, умирая внезапно, не чувствуют *кончины*, но жизнь их непременно должна прекратиться последним вздохом, т. е. *издыханием*. <...>.

*Преставление* бывает только у одних существ одушевленных: ибо оно значит исхождение души из тела в другой мир; сим отличается оно от *смерти*, которая есть пресечение бытия всех существ без исключения.

Что касается до *успения*, то сие слово относится только к Святым лицам: *успение* Пресвятые Богородицы, *успение* Св. Феодосия Печерского, и проч.<sup>2</sup>

В процессуальности смерти заложена возможность ее протоколирования. Однако если Достоевский, описывая самоубийство Кириллова в «Бесах», «остановился у последней черты: выстрел происходит за сценой, последние содрогания самоубийцы, души и тела, остались недоступными не только медикам, производившим вскрытие, но и художнику, вооружившемуся методами медика-экспериментатора»<sup>3</sup>, то многие писатели, напротив, попытались запротоколировать переход, создать дискурс умирания, в т. ч. и воспроизвести с предельной точностью ощущения, испытываемые умирающим, его мысли в последние минуты жизни. Художественный дискурс умирания, однако, оказался подверженным как доминирующим в данный исторический период символическим значениям человека и его тела, так и литературно-философскому осмыслению оппозиции *жизнь/смерть*. Несмотря на значительные колебания на разных этапах литературной эволюции в отношении к смерти и связанным с ней категориям можно выделить некую структурную схему акта умирания, в рамках которой и происходит развертывание дискурсов, описывающих и конституирующих этот акт. При этом входящие в схему дискурсы, с одной стороны, ориентированы на умирающее тело, а с другой – на душу (*дух*), заключенные в этом теле.

Отличающиеся полисемантической термины «душа», «дух» и, в особенности, «тело», однако, нуждаются в уточнении. В христианской

<sup>2</sup> Калайдович П. Ф. *Опыт словаря русских синонимов*, издан Московских обществ: истории и древностей российских соревнователем... сотрудником Петром Калайдовичем. М.: Университет. тип., 1818. Ч. 1. С. 129–131. Курсив – П. Ф. Калайдовича.

<sup>3</sup> Паперно И. *Самоубийство как культурный институт*. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 187. Добавим, что «у последней черты» остановился не только Достоевский, но и другие писатели, выпустившие из повествования последние минуты жизни героев: Короленко («В дурном обществе»), Кузрин («Поединок», «Суламифь», «Гранатовый браслет»), Гаршин («Грус») и т. д.



традиции человек представлен либо в двуединстве души и тела, либо в триединстве смертного плотского тела («внешний человек»), «душевного» и «духовного» тела<sup>4</sup>. Разница между сторонниками дихотомизма и трихотомизма носит в основном терминологический характер: «дихотомисты видят в “духе” высшую способность разумной души, способность, посредством которой человек входит в общение с Богом. <...> Дух должен был находить себе пищу в Боге, жить Богом; душа должна была питаться духом; тело должно было жить душою, – таково было первоначальное устройство бессмертной природы человека»<sup>5</sup>. Во многих философских концепциях человека находим с некоторыми вариациями ту же трихотомию: физическое тело, душа, дух. Впрочем, Ж.-Л. Нанси рассматривает душу как форму тела («протяженная психика») и противопоставляет ее духу как смыслу тела: «Дух есть снятие, сублимация, измельчение любой формы тел – их протяженности, их материального распределения – в очищенном от примесей, проявленном существе *смысла* тела: дух *есть* тело смысла, или полнокровный смысл (en corps). Дух есть орган смысла, или *истинное тело*, тело преображенное»<sup>6</sup>. В работах Валерия Подороги, опирающегося на проведенный Мерло-Понти анализ пространственности, феноменологическое тело «вписано в мир, как и мир со всеми его значениями вписан в него», оно «равновесно, адаптивно», позволяет «совершать переходы от непосредственного физиологического опыта к воображаемым, символическим, спиритуальным образам телесности и тем самым каждый раз преодолевать пропасть между нашим внутренним образом тела и реальностью объектов мира»<sup>7</sup>.

Беглый экскурс в религиозно-философскую концепцию человека позволяет обозначить основные положения, конституирующие художественный протокол умирания: физическое тело, описание ощущений которого (на перцептивном уровне) составляет дискурс собственно умирающего тела; сознание, дискурсивно представленное ходом мыслей человека перед смертью; фрагмент окружающего мира (в частности, интерьера), в который было «вписано» умирающее тело (зафиксированный либо сознанием умирающего, либо остраненным сознанием повествователя);

---

<sup>4</sup> О различии «духовного» и «душевного» тела человека: 2-е Кор. 4: 16; Рим. 7: 24; 1-е Кор. 15: 44, 46–47.

<sup>5</sup> Лосский В. Н. *Очерк мистического богословия Восточной церкви. Догматическое богословие*. М.: Центр «СЭИ», 1991. С. 97–98. В латинской культуре различие понятий «дух» и «душа» отразилось в существовании двух слов – *animus* и *anima* (см., в частности: Аристотель «О душе» / Aristotle. *De Anima*).

<sup>6</sup> Нанси Жан-Люк. *Corpus*. М.: Ad Marginem, 1999. С. 107.

<sup>7</sup> Подорога В. *Выражение и смысл*. М.: Ad Marginem, 1995. С. 184.

душа, формирующая дискурс внетелесного бытия человека; дух, часто реализованный в тексте в виде формулы-определения высшего сущностного начала в человеке.

В литературе XIX в. Толстой, стремясь не только запечатлеть переход из жизни в смерть, но и уловить основные черты этого перехода, задал (опираясь на библейское и кальдероновское понимание жизни как сна) модель интерпретации оппозиции *жизнь/смерть*. Тема «смерти-пробуждения», проблематизирующая фатальность смерти, возникает в романе «Война и мир» в описании смерти князя Андрея: «С этого дня началось для князя Андрея вместе с пробуждением от сна – пробуждение от жизни»<sup>8</sup>, – и решается в плане трансформации сознания умирающего, на собственном опыте приходящего к осознанию метафоры «смерть-пробуждение». В аналогичном свете предстает и кончина героя рассказа «Смерть Ивана Ильича»: «Страху никакого не было, потому что и смерти не было. <...> “Кончена смерть, – сказал он себе. – Ее нет больше”»<sup>9</sup>. Вынося в центр повествования сознание умирающего, Толстой тем самым противопоставляет тело его психической протяженности (в духе христианской традиции), но при этом, несмотря на выказываемый им интерес к спиритизму<sup>10</sup>, не фокусирует внимание на процессе отделения души от тела:

Он [Хаджи-Мурат] не двигался, но еще чувствовал. Когда первый подбежавший к нему Гаджи-Ага ударил его большим кинжалом по голове, ему казалось, что его молотком бьют по голове, и он не мог понять, кто это делает и зачем. Это было последнее его сознание связи с своим телом. Больше он уже ничего не чувствовал, и враги топтали и резали то, что не имело уже ничего общего с ним<sup>11</sup>;

Когда происходили последние содрогания тела, оставляемого духом, княжна Марья и Наташа были тут. – Кончилось?! – сказала княжна Марья, после того как тело его уже несколько минут неподвижно, холодея, лежало перед ними. Наташа подошла, взглянула в мертвые глаза и поспешила закрыть

---

<sup>8</sup> Толстой Л. Н. *Собрание сочинений в 12-ти т.* Т. 7. *Война и мир.* Т. 4. М.: Художественная литература, 1974. С. 69.

<sup>9</sup> Толстой Л. Н. *Собрание сочинений в 12-ти т.* Т. 10. *Повести и рассказы. 1872–1903.* М.: Художественная литература, 1975. С. 179.

<sup>10</sup> О спиритизме Толстого см.: Лесков Н. С. Русские общественные заметки // *Биржевые ведомости.* 1869. №№ 236, 340; Модный враг церкви // *Биржевые ведомости.* 1869. № 172.

<sup>11</sup> Толстой Л. Н. *Собрание сочинений в 12-ти т.* Т. 12. *Пьесы. Повести и рассказы. 1903–1905.* М.: Художественная литература, 1974. С. 366.

их. Она закрыла их и не поцеловала их, а приложилась к тому, что было ближайшим воспоминанием о нем. «Куда он ушел? Где он теперь?..»<sup>12</sup>.

Выпуская из поля зрения тело (равно и процесс отделения души от тела), Толстой описывает переход от жизни к смерти как осуществляемый исключительно в дискурсе мыслящего к смерти сознания<sup>13</sup>. Так, князь Андрей мысленно переходит границу между жизнью и смертью за несколько дней до приближения к ней движущегося в том же направлении тела. Несмотря на ухудшение с этого дня и физического состояния князя (что было отмечено врачом), определяющими оказываются все же не физические, а «несомненные нравственные признаки» близкой смерти: «И княжна Марья и Наташа <...> в последнее время ходили уже не за ним (его уже не было, он ушел от них), а за самым близким воспоминанием о нем – за его телом»<sup>14</sup>.

Гайто Газданов, писатель более позднего периода, однако, как и Толстой, склоняется к органическому видению смерти: смерть является пределом и одной из форм бытия, не отменяющим существования инобытия. В своем художественном поиске Газданов следует в направлении смены оппозиции *душа/тело* оппозицией *дух/тело*, что и дает ему возможность говорить о вечности и бессмертии<sup>15</sup>, не прибегая к мистерии превращения души в некую субстанцию, – путь, намеченный еще Рене Декартом в “*Meditationes de Prima Philosophia*” (1641)<sup>16</sup>. Картезианская

---

<sup>12</sup> Толстой Л. Н. *Собрание сочинений в 12-ти т.* Т. 7. *Война и мир.* С. 70.

<sup>13</sup> Принципиально иной дискурс умирания дает Лермонтов, в фокусе внимания которого дискурс умирающего тела: «Ночью она [Бэла] начала бредить; голова ее горела, по всему телу иногда пробегала дрожь лихорадки; она говорила несвязные речи об отце, брате: ей хотелось в горы, домой... Потом она также говорила о Печорине <...> Как она переменялась в этот день! бледные щеки впали, глаза сделались большие, большие, губы горели. Она чувствовала внутренний жар, как будто в груди у ней лежало раскаленное железо. <...> Перед утром стала она чувствовать тоску смерти, начала метаться, сбила перевязку, и кровь потекла снова. <...> После полудня она начала томиться жаждой. <...> – «Воды, воды!..» – говорила она хриплым голосом, приподнявшись с постели. <...> Только что она испила воды, как ей стало легче, а минуты через три она скончалась. Приложили зеркало к губам – гладко!..» (Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени // Лермонтов М. Ю. *Сочинения в двух т.* Т. 2. М.: Правда, 1990. С. 486–488).

<sup>14</sup> Толстой Л. Н. *Собрание сочинений в 12-ти т.* Т. 7. *Война и мир.* С. 69.

<sup>15</sup> О концепции вечности и бессмертия в произведениях Газданова см.: Бугаева Л. Д. *Время и вечность в произведениях В. Набокова и Г. Газданова // Rossica Olomucensia.* XXXVI. Olomouc, 1998. С. 147–152.

<sup>16</sup> Дух и душа, по Декарту (с критических позиций отнесемусь к учению томистов), предстают как субстанция, существующая независимо от материи, и потому они способны к продолжению существования после смерти тела.

формула *cogito, ergo sum*, художественно преломленная Газдановым, позволяет ему не связывать опыт умирания ни с физиологией смерти, ни с процессом отделения души от тела, но рассматривать его как запечатленное в сознании уникальное эмоциональное переживание: «И мне казалось, что если бы я мог соединить в одно целое все чувства, которые я испытал за свою жизнь, то сила этих чувств, вместе взятых, была бы ничтожна по сравнению с тем, что я испытал в эти несколько минут»<sup>17</sup>.

Утверждение независимости духовного начала от телесного приводит к тому, что преодоление героем Газданова границы между жизнью и смертью, как и в произведениях Толстого, может не совпадать с моментом физической смерти: Александр Вольф в романе «Призрак Александра Вольфа» (1947) умирает от выстрела героя-рассказчика в самом начале повествования, и то, что его тело продолжает существовать вплоть до повторного выстрела, много лет позднее оборвавшего его земное существование, отнюдь не отменяет факта смерти. В результате, опыт смерти, будучи приобретенным вне ситуации физического умирания (не только в близком к физическому исчезновению состоянии Александра Вольфа, но и в состоянии полусна-полуяви, в котором пребывает рассказчик в «Возвращении Будды», 1949), выступает нерелевантным этой ситуации и независимым от нее<sup>18</sup>. Изменение обогащенного опытом умирания сознания проблематизирует неизменность духовного тела человека и мира, в который вписано тело:

Таково было мое воспоминание о смерти, после которой непостижимым образом я продолжал существовать, если предположить, что я все-таки остался самим собой;

И каждое утро, пробуждаясь, я смотрел со смутным удивлением на те же рисунки обоев на стенах моей комнаты в гостинице, которые всякий раз казались мне иными, чем накануне <...>.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Газданов Г. *Собрание сочинений в 3 т.* Т. 2. М.: Согласие, 1996. С. Т. 2. С. 127.

<sup>18</sup> Интересно, что исследования Н. П. Бехтеревой подтверждают возможность приобретения опыта умирания вне соответствующей ситуации. Так феномен, сходный с выходом души из тела, может возникнуть не только в ситуации клинической смерти, но и во время родов: 6–10 % женщин в это время ощущает себя в течении некоторого времени вне тела, наблюдают за происходящим со стороны (Бехтерева Н. П. *Магия мозга и лабиринты жизни*. СПб.: Нотабене, 1999. С. 211–212. См. также: Спивак Л. И., Вистренд К., Абрамченко В. В. и др. Необычные психические феномены, связанные с родами // *Труды ИАГ РАМН*. СПб., 1993. С. 192–198).

<sup>19</sup> Газданов Г. *Собрание сочинений в 3 т.* Т. 2. С. 127, 130.

Достоевский, как правило, избегающий протокола умирающего тела, в «Преступлении и наказании» осмысляет самоубийство Свидригайлова через метафору *смерть-путешествие*:

- Я, брат, еду в чужие края.
  - В чужие края?
  - В Америку.
  - В Америку. <...>
  - <..> Место хорошее; коли тебя станут спрашивать, так и отвечай, что поехал, дескать, в Америку.
- Он приставил револьвер к своему правому виску.
- А-зе здесь нельзя, здесь не места! – встрепенулся Ахиллес, расширяя все больше и больше зрачки.
- Свидригайлов спустил курок.<sup>20</sup>

В пронизанном аллюзиями на Достоевского рассказе Гайто Газданова «Черные лебеди» (1930) сюжетный мотив самоубийства героя получает сходное развитие: самоубийца Павлов (смерть которого, однако, выносится за рамки рассказа) говорит, что «в сущности» он «уезжает в Австралию»<sup>21</sup>. Метафора смерть-путешествие разворачивается в романах Чернышевского «Что делать?» (1863) и Тарасова-Родионова «Шоколад» (1922). В романе Вагинова «Козлиная песнь» (1928) умирание Марьи Петровны Тептелкиной описывается как подготовка к путешествию – необходимость присесть и посидеть перед долгой дорогой:

Марья Петровна без посторонней помощи двигалась ощупью по комнате и садилась на все, на чем посидеть можно. Она садилась и на стулья, и на стол, и на подоконник, и на сундучок, прикрытый зеленой плюшевой скатертью. «Марья Петровна, – бросился к ней Тептелкин. – Не покидай». Заплакала и закашлялась Марья Петровна в его руках. Чувствовал Тептелкин, как она хрипит все тише и тише, и почувствовал он, что в руках у него тяжелое и еще чуть теплое тело. <...> Уже розовый румянец играл на щеках того, что было Марьей Петровной, а руки бессильно болтались, и остановившиеся глаза смотрели в потолок, а нижняя челюсть отвисала, и белое лицо Тептелкина смотрело в окошко.<sup>22</sup>

В литературе рубежа веков (в особенности, в символизме) происходит освобождение дискурса умирания от философско-моральных

<sup>20</sup> Достоевский Ф. М. *Полное собрание сочинений в 30-ти т.* Т. 6. *Преступление и наказание*. Л.: Наука, 1973. С. 394–395.

<sup>21</sup> Газданов Г. *Собрание сочинений в 3 т.* Т. 3. М.: Согласие, 1996. С. 142.

<sup>22</sup> Вагинов К. *Козлиная песнь: Романы*. М.: Современник, 1991. С. 160.

наслоений и актуализация мифопоэтических смыслов. Как отделение души от тела и слияние ее с вечной мировой субстанцией описывает умирание Брюсов в сценах смерти Ренаты в «Огненном ангеле» (1908) и Сетаты в «Горе Звезды» (1895–1899). В романе Андрея Белого «Петербург» (1913–1914/1922) умирание Липпанченко, нагруженное символическими смыслами, предстает как процесс, обратный космогоническому – свертывание внешнего мира в сознании умирающего:

<...> тут его рванули обратно; горячая струя кипятка полоснула его по голой спине от лопаток до зада; падая на постель, понял он, что ему разрезали спину: разрезается так белая безволосая кожа поросенка под хреном; и едва понял он, что случилось со спиною, как почувствовал ту струю кипятка – у себя под пупком. И оттуда что-то такое прошипело насмешливо; и подумалось где-то, что – газы, потому что живот был распорот; склонив голову над колыхавшимся животом, неосмысленно глядящим в пространство, он весь сонно осел, ощущывая текущие липкости – на животе и на простыне. Это было последним сознательным впечатлением обыденной действительности; теперь сознание ширилось; чудовищная периферия его внутрь себя всосала планеты; и ощущала их – друг от друга разъятыми органами; солнце плавно плавало в расширениях сердца; позвоночник каллился прикосновением сатурновых масс; в животе открылся вулкан. В это время тело сидело бессмысленно с упавшей на грудь головой и глазами уставилось в рассеченный живот свой; вдруг оно завалилось – животом в простыню; рука свесилась над окровавленным ковриком, отливая в луне рыжеватую шерсть; голова с висающе челюстью откинулась по направлению к двери и глядела на дверь не моргавшим зрачком; надбровные дуги безбровно залоснились; на простыне проступал отпечаток пяти окровавленных пальцев; и торчала толстая пятка<sup>23</sup>.

В произведениях рубежа веков довольно часто реализуются мифологические орфические представления о «круге рождений», в котором нет безвозвратной смерти, но происходит возрождение умирающего в новом побеге, в детях<sup>24</sup>. Так, в фантастическом рассказе Апухтина «Между жизнью и смертью» (1892) формируется образ рождающей смерти. Если в начале повествования констатируется смерть героя-рассказчика

<sup>23</sup> Белый Андрей. *Петербург*. Киев: Дніпро, 1990. С. 476–477.

<sup>24</sup> «<...> рождение, да и смерть служат формами вечной жизни, бессмертия, возврата из нового состояния в старое и из старого в новое» (Фрейдсберг О. М. *Поэтика сюжета и жанра*. М.: Лабиринт, 1997. С. 63); «Рождение – ведь это попросту переход от одной формы жизни к другой, совсем как смерть» (Levy-Bruhl Lucien. *Les fonctions mentales dans les sociétés inferieures*. Paris, 1922. P. 353, 354, 398. Цит. по: Фрейдсберг О. М. *Поэтика сюжета и жанра*. С. 306).

(о которой он сам узнает только со слов врача: «Все кончено»), то заканчивается рассказ замыканием круга – рождением в новом теле:

А меня выкупали в корыте, спеленали и уложили в люльку. Я немедленно заснул, как странник, уставший после долгого утомительного пути, и во время этого глубокого сна забыл все, что происходило со мной до этой минуты. Через несколько часов я проснулся существом беспомощным, бессмысленным и хилым, обреченным на непрерывное страдание. Я вступал в новую жизнь...<sup>25</sup>

Опираясь в описании процесса умирания на христианские (и платонические) представления о смерти как отделении бессмертной души от смертного тела – «Теперь я на собственном опыте видел, что сознание не умирает, что я никогда не переставал и, вероятно, никогда не перестану жить»<sup>26</sup>, – Апухтин передает чувства и ощущения умершего человека:

Тело, повиновавшееся мне столько лет, теперь не мое, я несомненно умер, а между тем я продолжаю видеть, слышать и понимать. Может быть, в мозгу жизнь продолжается дольше, но ведь мозг тоже тело. Это тело было похоже на квартиру, в которой я долго жил и с которой решил съехать. Все окна и двери открыты настежь, все вещи вывезены, все домашние вышли, и только хозяин застоялся перед выходом и бросает прощальный взгляд на ряд комнат, в которых прежде кипела жизнь и которые теперь дают его своей пустотой<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Апухтин А. Н. Между жизнью и смертью // *Русская фантастическая проза второй половины XIX века* / Сост. Ю. М. Медведев. М.: Русская книга, 1997 (Библиотека русской фантастики. Т. 9). С. 156.

<sup>26</sup> Там же. С. 149.

<sup>27</sup> Там же. С. 136–137. Прослеживается параллелизм между описанием смерти в рассказе Апухтина и спиритскими описаниями перехода к жизни после смерти. Эндрю Джексон Дэвис, один из известных медиумов того времени, изучавший процесс отделения души от тела, во время наблюдений за умершим «увидел, как эфирное тело покинуло “бедную” телесную оболочку, оставив ее опустошенной, наподобие оболочки куклолки, которую только что покинул мотылек. Процесс начинался с активной предсмертной концентрации мозга, который начинал сильно светиться, в то время, как конечности темнели. Возможно, что человек начинает мыслить столь же ясно, интенсивно и здраво, когда осознает, что способность эта неотвратимо покидает его. Когда начинает формироваться эфирное тело, в первую очередь высвобождается голова. Вскоре “тело” полностью отходит под определенным углом относительно корпуса <...>. Эфирное тело быстро адаптируется к окружающей среде и направляется к открытым дверям» (Цит. по: Конан Дойль Артур. *История спиритизма*. СПб.: Журнал «Звезда», 1998. С. 41).

При этом основные этапы отделения души от тела, обозначенные Апухтиным, во многом совпадают со свидетельствами людей, имеющими опыт клинической смерти<sup>28</sup>. В наиболее общем виде этот опыт зафиксирован в работах Моуди:

Человек умирает, и в тот момент, когда его физическое страдание достигает предела, он слышит, как врач признает его мертвым. Он слышит неприятный шум, громкий звон или жужжание, и в то же время он чувствует, что движется с большой скоростью сквозь длинный черный туннель. После этого он внезапно обнаруживает себя вне своего физического тела, но еще в непосредственном физическом окружении, он видит свое собственное тело на расстоянии, как посторонний зритель. <...> Через некоторое время <...> замечает, что он обладает телом, но совсем иной природы и с совсем другими свойствами, чем то физическое тело, которое он покинул. <...> Он видит души уже умерших родственников и друзей, и перед ним появляется светящееся существо <...>. Это существо без слов задает ему вопрос, позволяющий ему оценить свою жизнь и проводит его через мгновенные картины важнейших событий его жизни, проходящие перед его мысленным взором в обратном порядке. В какой-то момент он обнаруживает, что приблизился к некоему барьеру или границе, составляющей, по-видимому, раздел между земной и последующей жизнью<sup>29</sup>.

Алексей Толстой в первой части трилогии «Хождение по мукам» (1922) описывает умирание заболевшей пневмонией старшей сестры Кати как движение по длинному коридору (аналогу туннеля):

Вот уже долгое время она идет по мягкому ковру длинного желтого коридора. Он весь желтый – стены и потолок. Справа, высоко из пыльных окон, – желтоватый мучительный свет. Налево – множество плоских дверей. За ними, – если распахнуть их, – край земли, бездна. Катя медленно, так медленно, как во сне, идет мимо этих дверей и пыльных окон. Впереди – длинный, плоский коридор, весь в желтоватом свету. Душно, и веет смертной тоской от каждой дверцы. Когда же, Господи, конец? Остановиться бы, прислушаться... Нет, не слышно... А за дверями во тьме начинает гудеть, как пружина в стенных часах, медленный, низкий звук... О, какая тоска!.. Очнуться бы... <...> «Не слышать бы... Не видеть, не чувствовать... Лечь, уткнуться... Скорее бы конец... Но мешает Даша, не дает забыться... Держит за руку, целует, бормочет, бормочет... И словно от нее в пустое легкое

---

<sup>28</sup> См., в частности: De Morgan Sophia Elizabeth. *From Matter to Spirit: the result of ten years' experience in spirit manifestations*, by C. D. London: Longman, Green, Longman Roberts & Green, 1863.

<sup>29</sup> Моуди Р. *Жизнь после жизни* // URL: <http://lib.ru/MOUDI/moudi.txt>.



тело льется что-то живое... Как это неприятно... Как бы ей объяснить, что умирать легко, легче, чем чувствовать в себе это живое... Отпустила бы»<sup>30</sup>.

Выздоровление Кати – перемещение по длинному коридору в обратном направлении:

Даша обхватывает голову, ложится рядом на подушку, прижимается, живая и сильная, и точно льется из нее грубая, горячая сила, – живи! А коридор уж опять протянулся, нужно подняться и брести со стопудовой тяжестью на каждой ноге. Лечь нельзя. Даша обхватит, поднимет, скажет – иди<sup>31</sup>.

В конце XX в. в рассказах Пелевина, как и в рассказах Апухтина в конце XIX в., осуществляется модель колеса жизни с той лишь поправкой, что речь пойдет не о круге рождений отдельной души, но о выделении частного существования из вечной и бессмертной общей субстанции. Человек у Пелевина предстает как призма, через которую смотрит на мир Некто, смерть (зеркальный двойник рождения) – это переход в реальность, слияние с вечностью и потеря идентичности («Иван Кублаханов», 1994):

Сон про Ивана Кублаханова перестал сниться – он подошел к своему естественному концу, за которым началось нечто новое, такое же странное и захватывающее, как первые мгновения после рождения <...> опять невыносимая мука сменилась сначала покоем, а потом – радостью пробуждения. Начался новый сон, героем которого был уже кто-то другой, и память об Иване Кублаханове стало постепенно исчезать. <...> больше всего Иван Кублаханов боялся именно исчезновения, а оно и было главным условием вечности<sup>32</sup>.

По мнению французского врача Луи де Ла Форге, предельно развитшего картезианские принципы, со смертью происходит абсолютное отделение души (духа) от всего, связанного с индивидуальным опытом человека, так как с отсутствием тела теряется необходимость сохранения в памяти приобретенного в течение жизни опыта вредного и полезного, запечатленного в телесных ощущениях. Исчезновение со смертью тела телесной памяти и телесных ассоциаций, в свою очередь, приводит к потере

---

<sup>30</sup> Толстой А. Н. *Хожение по мукам. Роман в 3-х кн.* М.: Эксмо-Пресс, 2000. С. 148–149.

<sup>31</sup> Там же. С. 149

<sup>32</sup> Пелевин В. Иван Кублаханов // Пелевин В. *Желтая стрела.* М.: Вагриус, 1998. С. 300–301.

индивидуального личностного начала. Преодоление смерти, в результате, становится возможным только при условии обезличивания каждой отдельно взятой человеческой души, стирания воспоминаний об опыте телесного существования. Очевидно, что созданный Пелевиным художественный протокол умирания фиксирует (осознанно или неосознанно) процесс умирания личностного начала так, как он представлен в картезианстве.

В литературе русской эмиграции, в частности, в творчестве Набокова умирание выступает как переход в иной мир, но не в «высший», а в воображаемый мир мечты сконструированный самим героем и не имеющий ничего общего ни с реальной действительностью, ни с потусторонностью, маркеры которой иные. Так, в рассказе Набокова «Катастрофа» (1924/1930) процесс умирания героя (попавшего под омнибус) представлен не столько в дискурсе тела, сколько в дискурсе души, отделяющейся от тела и некоторое время не осознающей этого факта: продолжение пути к любимой девушке, боль, видение себя со стороны, смешение реального и воображаемого миров (зеленое платье любимой девушки – зеленый стеклянный колпак лампы над операционным столом) и – что не столь типично для протокола умирания – конструирование мира мечты, отличного от действительного<sup>33</sup>.

Стремясь, наряду с описанием умирания героя, воспроизвести дискурс разорванного умирающего сознания: «И какая боль... Господи, сердце вот-вот наткнется на ребра и лопнет... Господи, сейчас... Это глупо. Почему нет Клары...»<sup>34</sup>, – Набоков в то же время (в отличие от Апухтина) отказывается от непосредственного изображения «колеса жизни», «круга рождений»; в других произведениях этот отказ произойдет в пользу метафорической реализации идеи круга (пронизывающий набоковское творчество образ мотылька, бабочки). Ранний рассказ «Катастрофа» (1924) оказывается почти единственным, в котором подробно (по срав-

---

<sup>33</sup> По мнению Ямпольского (следующего за Бергсоном), умирание характеризуется феноменом гипермнезии, т. е. панорамным видением, являющимся результатом перехода от восприятия к воспоминаниям: «В тот момент, когда умирающий осознает, что жизнь его не может быть спасена, <...> «Я» как бы поворачивается в сторону прошлого, тем более решительно отворачиваясь от настоящего, чем более оно безнадежно. Отсюда – феномен гипермнезии» (Ямпольский М. *О близком (Очерки немиметического зрения)*. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 158). Интересно, что у Набокова панорамное видение героя «Катастрофы» включает не только воспоминания последнего, но и фантазии о неосуществимом (о чем он не знает) будущем.

<sup>34</sup> Набоков В. В. *Собрание сочинений рус. периода в 5-ти т.* Т. 1. СПб.: «Симпозиум», 1999. С. 147. В английском переводе рассказ носит символическое название «Details of a Sunset».

нению с другими произведениями Набокова) протоколируется акт умирания<sup>35</sup>; постоянные же обращения писателя к теме *жизни/смерти* и поиски возможностей преодоления границы между ними реализуются либо в мифопоэтических рамках сюжета об Орфее и Эвридике (с опорой на учение орфиков в интерпретации Вяч. Иванова)<sup>36</sup>, либо в свете гностической доктрины<sup>37</sup> и происходят, как правило, вне ситуации умирания. Набоковский вариант протокола умирания в рассказе «Катастрофа» (несмотря на определенную близость традиции описания смерти как отделения души от тела) в результате полемизирует и со спиритским опытом перехода в высшую реальность, и с толстовской традицией интерпретации смерти как пробуждения<sup>38</sup> и, тем самым, выпадает из сложившихся художественных дискурсов умирания<sup>39</sup>.

Нашедшее отражение в советской литературе материалистическое мировоззрение, конфронтировавшее, по словам его идеологов, с религиозным утверждением о двойственности человека, состоящего из двух начал – материального (тела), брэнного и греховного, и духовного (души), бессмертной и святой, и с пониманием смерти как освобождения души

---

<sup>35</sup> В рассказе «Совершенство» смерть – переход в воспоминание: «Тело было в тесном, мучительно-холодном мешке, нечем было дышать, сердце напрягалось невероятно. Внезапно, сквозь него что-то прошло, как молниевидный перебор пальцев по клавишам, – и это было как раз то, что все утро он силился вспомнить. Он вышел на песок. Песок, море и воздух окрашены были в странный цвет, вялый, матовый, и все было очень тихо. Ему смутно подумалось, что наступили сумерки, – и что теперь Давид давно погиб, и он ощутил знакомый по прошлой жизни острый жар рыданий. <...> Что-то однако было не так в этих мыслях, – и осмотревшись, увидя только пустынную муть, увидя, что он один, что нет рядом Давида, он вдруг понял, что, раз Давида с ним нет, значит, Давид, не умер» (Набоков В. В. *Собрание сочинений рус. периода в 5-ти т.* Т. 3. С. 600).

<sup>36</sup> Об орфизме Набокова см. гл. I §1 «Мифопоэтика сюжета об Орфее и Эвридике в культуре первой половины XX века» настоящего издания.

<sup>37</sup> О гностицизме Набокова см.: Давыдов С. «Гносеологическая гнусность» Владимира Набокова: Метафизика и поэтика в романе «Приглашение на казнь» // В. В. Набоков: *pro et contra* / Сост. Б. Аверин, М. Маликова, А. Долинин. СПб.: Русский Христианский Гуманитарный Институт, 1997. С. 476–490.

<sup>38</sup> Герой «Катастрофы», во время перехода от жизни к смерти строящий воздушные замки, со смертью «ушел, – в какие сны – неизвестно» (Набоков В. В. *Собрание сочинений рус. периода в 5-ти т.* Т. 1. С. 147).

<sup>39</sup> Впрочем, в драме Набокова «Полюс» (1923), повествующей о неудачной экспедиции Р. Скотта к Южному Полюсу, представлен дискурс умирания с ориентацией на мифологические представления о смерти: смерть – вода, смерть – хрустальная гора (ср. с сюжетом русских сказок о красавице-царевне, спящей смертным сном в хрустальном гробу в хрустальной горе, в т. ч. и в пушкинском варианте, а также с оказавшей сильное влияние на русскую литературу начала века сказкой Г.-Х. Андерсена «Снежная королева»): «[Кингсли] <...> А! Вот что значит смерть: стеклянный вход... вода... вода... все ясно... (Набоков В. В. *Собрание сочинений рус. периода в 5-ти т.* Т. 1. С. 716).

от тела, в плане аргументации опиралось на разработанную И. П. Павловым физиологию высшей нервной деятельности и проявляло себя в следующем рода заявлениях:

Физиологическое учение И. П. Павлова, подвергшее анализу человеческий мозг, который церковники и идеалисты называют «седалищем бессмертной души», оказало неоценимую услугу человечеству и материалистической науке. Оно воочию доказало ту истину, что не сказки о душе, а реальная материя лежит в основе всей психической деятельности человека. Никакой души не было и нет. Отсюда нелепо и верование в ее какую-то «загробную жизнь». Что же касается сознания, мысли, чувств, то <...> они порождаются головным мозгом в ответ на воздействие внешнего мира. Сознание есть свойство высокоорганизованной материи мира. Смерть вызывает прекращение деятельности головного мозга. После смерти мозг разрушается<sup>40</sup>.

В соответствующем ключе интерпретировалось и поведение Павлова во время его последней болезни (он умер в возрасте 86 лет от воспаления легких), фиксировавшего с позиции исследователя-физиолога ее развитие и симптомы приближающейся смерти. Безусловно, в поле зрения как умирающего физиолога, так и апологетов материалистического учения (исключающих всякую возможность перемещения души) при их обращении к феномену смерти находилась деятельность первой сигнальной системы. Заданное материалистическим подходом понимание смерти как прекращения жизнедеятельности определило модель опыта умирания как в советской литературе, так и в социально ориентированной реалистической литературе. В основе модели – фиксация происходящего на уровне первой сигнальной системы: отображение связанных с процессом умирания физиологических процессов в дискурсе тела и объективация окружающего пространства в пространственном дискурсе, воспроизводящем тот фрагмент мира, в который «вписано» тело.

Характерный для советской литературы протокол умирания (часто встречающийся в произведениях на военную тему) отличается лапидарностью и представляет собой дискурс телесных ощущений и/или страданий (мужественно переносимых героем), дискурс мыслительной деятельности героя в последние минуты жизни (как правило, проникнутый заботой об окружающих людях) и пространственный дискурс, воспроизводящий, с одной стороны, перцептивно воспринимаемый героем фрагмент окружающей действительности, а с другой – тот же фрагмент

---

<sup>40</sup> Канторович М. М. *И. П. Павлов – великий поборник атеизма*. Петрозаводск: Госиздат КФСР, 1954. С. 15.

мент, утверждаемый в своем объективном существовании и после смерти героя (действительность, индифферентную к жизни/смерти отдельного индивида).

Интересно, что ранняя советская проза допускает подробное протоколирование изменение физического и – часто, но не всегда – психического состояния умирающего (Фадеев «Разгром», 1925–1926/1927; Булгаков «Морфий», 1926)<sup>41</sup>, однако, начиная с конца 1920-х гг., увеличивается число произведений, которые, несмотря на обильные мартирологи, избегают протоколирования смерти, т. е. «общество ведет себя так, как будто никто не умирает и смерть индивида не пробивает никакой бреши в структуре общества»<sup>42</sup>. Так, смерть присутствует, но не протоколируется в романе Николая Островского «Как закалялась сталь» (1932), что и не удивительно в свете меняющегося в обществе отношения к смерти: в советской литературе не происходит отчуждения умирающего героя от общества<sup>43</sup>.

В романе Леонида Леонова «Дорога на океан» (1933–1935) главный герой Алексей Курилов, наблюдая свое собственное умирание как лабораторный эксперимент, связывает научный прогресс с преодолением смерти:

---

<sup>41</sup> Например, в рассказе Булгакова описывается смерть врача Полякова: «Грудь его поднималась слабо. Я пощупал пульс и дрогнул, пульс исчезал под пальцами, тянулся и срывался в ниточку с узелками, частыми и непрочными. <...> вдруг шевельнулся, криво, как сонный, когда хочет согнать липнущую муху, а затем его нижняя челюсть стала двигаться, как бы он давился комочком и хотел его проглотить. <...> Тут он открыл глаза и возвел их к нерадостному, уходящему в темь потолку покоя. Как будто светом изнутри стали наливаться темные зрачки, белок глаз стал как бы прозрачен, голубоват. Глаза остановились в выси, потом помутнели и потеряли эту мимолетную красу. Доктор Поляков умер» (Булгаков М. Морфий // *Опум*. М.: Рандеву-АМ, 1999. С. 267–268).

<sup>42</sup> Гуревич А. Я. *Исторический синтез и школа «Анналов»*. М., 1993. С. 239. Гуревич в данном случае опирается на концепцию смерти как социальной структуры Филиппа Арьеса (*L'Homme devant la mort*, 1977). Н. Б. Лебина, ссылаясь на Гуревича, замечает: «После прихода к власти партия большевиков стала контролировать те сферы жизни, которые ранее входили в “обычное право” церкви, а именно брак, рождение и, конечно, смерть» (Лебина Н. Б. *Повседневная жизнь советского города: Нормы и аномалии. 1920–1930 годы*. СПб.: Журнал «Нева» – ИД «Летний Сад», 1999. С. 99).

<sup>43</sup> Яркий пример отчуждения умирающего человека от мира, невозможный для положительного героя советской литературы, можно найти в рассказе Бунина «Худая трава» (1913). Герой рассказа Аверкий, медленно умирающий на протяжении всего действия, оказывается исключенным из всех социальных групп, к которым принадлежал до начала смертельной болезни: товарищей по работе, односельчан, семьи. Единственное существо, с кем он легко находит общий язык в этот переходный период – деревенская дурочка Анюта, в силу своей юродивости сама являющаяся существом маргинальным.

И этот воображаемый мир, вполне материальный и соответствующий человеческим потребностям, увенчивался в его догадках пределом знания – неумиранием. Как и большинство его современников, он пугался мысли, что ему не придется держать в руках зрелых плодов дерева, которое вот уже росло, ветвилось и могучими корнями распирало землю. Он не боялся смерти, он только не хотел ее<sup>44</sup>.

Несмотря на то, что Курилов на протяжении всего действия романа медленно умирает от рака почек, промежуточная (маргинальная) зона между жизнью и смертью, тем не менее, отсутствует. Смертельно больной, он, в отличие от Аверкия из рассказа Бунина «Худая трава», не исключается из коллектива: продолжает работать почти до самой смерти, принимает активное участие в судьбах других людей (неудавшейся актрисы Лизы Похвисневой, маленького сына коллеги, сестры и т. п.). Смерть Курилова выносится за рамки повествования, о ней становится известно постфактум.

В романе Александра Чаковского «Это было в Ленинграде» (1945) оглушенный взрывной волной журналист Савин вспоминает «переход» в другое состояние, представляющий собой фиксацию ощущений, мотивированных исключительно взрывом и не имеющих ничего общего с опытом отделения души от тела: «Я смутно припоминал, что летел куда-то, или все вокруг меня куда-то летело, или я плыл по воздуху, причем – это я уж наверное помню – я плыл как-то задом и все перед глазами стало медленно перемещаться. Ну вот и все, больше я ничего не помню»<sup>45</sup>. В романе подробно описывается (от лица Савина) умирание героя-танкиста Андрианова с акцентом на физиологии приближающейся смерти: Андрианов сначала теряет речь, потом зрение и слух, после чего его разбивает паралич. Перед последним ударом судьбы он пишет в блокноте: «Пробьюсь»<sup>46</sup>.

Еще один яркий пример протокола умирания, характерного для социалистической литературы, представляет собой описание смерти сбитого в бою летчика в романе Вадима Кожевникова «Щит и меч» (1965):

Последнее, что подумал и решил Зубов: «Зачем же людей? Люди должны жить». С нечеловеческой силой он потянул на себя колонку рулевого управления, казалось, слыша хруст своих костей. Городок промелькнул как призрак. В облегчении и изнеможении Зубов снял руки с управления. Вздох-

---

<sup>44</sup> Леонов Л. *Дорога на океан*. М.: Советский писатель, 1980. С. 21.

<sup>45</sup> Чаковский А. *Это было в Ленинграде*. Л.: Лениздат, 1948. С. 23.

<sup>46</sup> Там же. С. 31.

нул. Но выдохнуть он не успел. Земля неслась навстречу ему... Так на планете обозначилась крохотная вмятина, опаленная, словно после падения метеорита. А небо над ней стало чистым. Недолго в этом небе прожил Алексей Zubov<sup>47</sup>.

После смерти героя объективная реальность продолжает свое существование; в лучшем случае, образуется нехватка какой-то ее незначительной части – ямка на поверхности земли<sup>48</sup>.

Впрочем, протокол умирания в литературе соцреализма, как правило, сокращается до минимума или выносится за рамки произведения, где читатель должен домысливать смерть или воскресение героя, подобно тому, как это происходит в романе Михаила Бубеннова «Белая береза» (1947):

[Сталин о раненом командире Матвее Юргине]

Он выживет?

Врач ответил виноватым тоном:

У нас нет никаких надежд...

Сталин вдруг обернулся и сказал:

У вас должны быть надежды!

Затем он тихо, взволнованно проговорил:

Бессмертный народ!<sup>49</sup>

Понятно, что советский читатель должен был представить героя победившим смерть. Примечательно, что даже смертельное ранение и потеря сознания не может остановить героя, выполняющего свой долг перед Родиной:

Пулемет хорошо, удобно лежал на бруствере. Крепко опираясь на локти, Юргин взял его в руки, быстро прицелился и собрался было нажать на

---

<sup>47</sup> Кожевников В. *Щит и меч*. М.: Советский писатель, 1968. Кн. 2. С. 483.

<sup>48</sup> Аналогичным образом строится дискурс умирания в социально ориентированных произведениях зарубежной литературы, в частности, в романе «Дело чести» Джеймса Олдриджа, описывающем гибель летчика в воздушном бою: «Квейль видел, как на него рушится черная масса. Мысли его закружились, как смерч, но не простой, а разметающийся на вершине множеством спиралей. Бешеный бег вперед, сверхчеловеческое напряжение, скорость, неотвратимое, уцелеть, Елена, только бы уцелеть, и быстрый рывок головы кверху, и чудовищный бег вперед, и его собственный дикий вскрик. <...> Пилоты «Мессершмиттов» и «Харрикейнов» были в эту минуту одно. Все они ждали белых вспышек парашютов. Все. Но вспышек не было. Ни той, ни другой. Ни одной. Только белое облако стояло в синем небе» (Олдридж Джеймс. *Дело чести // Олдридж Джеймс. Дело чести. Охотник. Не хочу, чтобы он умирал*. Л.: Лениздат, 1958. С. 372).

<sup>49</sup> Бубеннов М. *Белая береза*. М.: Гослитиздат, 1953. С. 628.

спуск, но в этот миг немецкая пуля перебила ему левую ключицу и пронзила легкое. Юргин дернулся, но той же секундой потерял сознание и уронил голову между рук, в которых крепко сжимал пулемет. Через секунду палец Юргина, застывший на спуске, сильно свело судорогой, и пулемет вдруг задрожал, сверкая огнем...<sup>50</sup>

В произведениях советской литературы настойчиво утверждается мысль о случайности смерти<sup>51</sup> и бессмертии бесстрашного героя:

Сразу же после боя в немецких войсках с необычайной быстротой разнесся слух о бессмертном русском солдате, который появился на фронте под Москвой. Суеверные гитлеровцы, объятые страхом перед стойкостью нашей армии, с ужасом рассказывали, какие чудеса творит в бою этот солдат на своем могучем танке, и клятвенно уверяли: никакой пулей нельзя пробить его сердце<sup>52</sup>.

Поражает, с одной стороны, трудноистребимость тела героя<sup>53</sup>, вызывающая в памяти идею «второй смерти», как она выступает в интерпретации Жака Лакана и Славоя Жижека<sup>54</sup>, а с другой стороны – при всей ориентированности на полную аннигиляцию тела умирающего героя в совокупности с отрицанием души, продолжающей жизнь после смерти тела, – сверхдуховность самого дискурса умирания. Литература социального заказа, проявлявшая повышенный интерес к физиологии человека и утверждавшая биологическую смерть как единственную и окончательную, в то же время, как ни странно, утверждала символический порядок и отменяла символическую (вторую) смерть для героев-избранников.

---

<sup>50</sup> Там же. С. 590

<sup>51</sup> К примеру, в романе Бубеннова «Белая береза», если следовать логике солдат в госпитале, то выходит, «что все они получили ранения случайно», «что и погибли люди случайно, а не потому, что нельзя было не погибнуть: то из-за своей неосторожности, то из-за боязни, то из-за ребяческого бахвальства удалую <...> все зависит от судьбы, что положено ею – то и будет... (Там же. С. 605–606).

<sup>52</sup> Там же. С. 593.

<sup>53</sup> Для примера достаточно вспомнить Павла Корчагина из романа Николая Островский «Как закалялась сталь» или автобиографического героя повести Владислава Титова «Всем смертям назло» (1967).

<sup>54</sup> Раскрывая идею «второй смерти», Жижек отмечает неподверженность разрушению жертв в произведениях маркиза де Сада и масс-культуре (в частности, в мультфильмах о Томе и Джерри), что наводит на мысль о существовании у них, помимо «естественного тела», «тела возвышенного», неподвластного «природному циклизму», и, следовательно, о существовании двух смертей – реальной (биологической) и ее символизации (Жижек С. *Возвышенный объект идеологии*. М.: Художественный журнал, 1999. С. 138–139).



Начиная от образа «вечно живого» Ленина и кончая образами трагически погибших героев-комсомольцев<sup>55</sup>, социально ориентированная литература зафиксировала как опыт умирания биологического тела, так и опыт перехода в бессмертие духовного тела человека, создав беспрецедентный по символической абстракции дискурс неистребимого духа. Со смертью Комиссара – «настоящего человека» в «Повести о настоящем человеке» (1946) Бориса Полевого – общественное мнение вменяет Алексею Мересьеву формулу духовной сущности умершего Комиссара – «настоящий человек». После эвакуации (равнозначной смерти) танкиста Андрианова в романе Чаковского «Это было в Ленинграде» от танкиста остается его дух, запечатленный в последнем слове-послании «Пробьюсь», который и интимизирует журналист Славин, обращаясь к записке Андрианова в трудные минуты жизни:

Сейчас, когда Андрианова не было, – он как бы стоял перед моими глазами. Немой, недвижимый, слепой, он всем обликом своим говорил мне больше, чем если бы имел дар речи, если бы смотрел на меня и жестикулировал. Я понял все: и как он смог подбить три вражеских танка, и как он боролся со смертью<sup>56</sup>.

В приведенных примерах прослеживается перенос духовной сущности (лакановского возвышенного объекта) с одного субъекта на другой. Таким образом, умирающее тело (вписанное в действительности как часть в целое) и неумирающий дух в советской литературе прочитываются как метафора коллективного тела, истребимого в своих частных проявлениях и неуничтожимого в своей идеальной духовной сущности, которая, в свою очередь, является не принадлежностью отдельного индивида, но достоянием всего общества<sup>57</sup>. Как отмечает А. Недель, «с приходом истории

---

<sup>55</sup> Следуя за Лаканом, Жижек интерпретирует коммунистов-сталинистов как возвышенный объект, находящийся в промежутке между двумя смертями (Там же. С. 148).

<sup>56</sup> Чаковский А. *Это было в Ленинграде*. С. 32.

<sup>57</sup> Идея коллективного тела интересным образом отзовется в произведениях зарубежной фантастики, в частности, в рассказе Урсулы Ле Гуин «Девять жизней», повествующем об опыте умирания, который приобрел один из членов клона: после гибели девяти членов клона единственный оставшийся в живых умирает их смертями, одной за другой. Описание опыта умирания дается в двух дискурсах – дискурсе тела, переживающего все подробности каждую из девяти смертей, и дискурсе духа коллективного тела (клона), постепенно восстанавливающего утраченную цельность и единство. В России вопросы существования души человека вновь окажутся в центре внимания в конце XX в., причем внимания не только художественно-литературного, но и научного. Так, Н. П. Бехтерева в автобиографической книге задается следующими вопросами: «живет ли тело без души – ясно только в отношении так называемой биологической жизни.

без конца, смерть, как и многое из разряда фундаментальных данностей, утрачивает свою онтологическую функцию, она больше не скрывает источник жизни, а сама подвергается трансгрессии со стороны негативной визуальности, которой владеет сознание людей сталинской эпохи»; «для «нового человека» 1930–1940-х гг., чье сознание, по большей части, было смоделировано из нарративных блоков, не существовала конечность предметов и явлений <...> Его не волновал неизбежный конфликт любой конечности со смертью, неразрешимость этого конфликта не была для него неразрешимой»<sup>58</sup>.

Альтернативный (возможный только на раннем этапе становления советской литературы) вариант описания смерти представлен в рассказе Юрия Олеши «Лиомпа» (1927). Умиравший герой рассказа пытается забрать с собой окружающий мир, конкурируя в отношении к миру и «вписываемости» в него с маленьким мальчиком:

Уходящие вещи оставляли умирающему только свои имена. <...> И то, что плоть вещи исчезала от него, а абстракция оставалась, было для него мучительно. «Я думал, что мира внешнего не существует, – размышлял он, – я думал, что глаз мой и слух управляют вещами, я думал, что мир перестанет существовать, когда перестану существовать я. Но вот... я вижу, как все отворачивается от еще живого меня. Ведь я еще существую! Почему же вещи не существуют? Я думал, что мозг мой дал им форму, тяжесть и цвет, – но вот они ушли от меня, и только имена их – бесполезные имена, потерявшие хозяев, – роятся в моем мозгу. А что мне с этих имен?» <...> – Слушай, – позвал ребенка больной, – слушай... Ты знаешь, когда я умру, ничего не останется. Ни двора, ни дерева, ни папы, ни мамы. Я заберу с собой все»<sup>59</sup>.

В рассказе Олеши протокол умирания – один из способов ведения философской полемики, а именно обращение к имяславиям как к острой религиозной проблеме. По мысли имяславцев (С. Н. Булгакова и А. Ф. Лосева), именование непрерывно: от самой Первосущности – до обычного бытового человеческого слова. Имя у имяславцев объективи-

---

По крайней мере частично – не живет. А вот душа без тела живет – или живет то, что может быть соотносено с понятием души. Как долго? Вечно? Или только пока биологически живет тело? <...> Как же при выходе из тела душа видит и слышит? <...> «Выход из тела» – действительно выход души или феномен умирающего мозга, умирающего не только клинической, но уже и биологической смертью?» (Бехтерева Н. П. *Магия мозга и лабиринты жизни*. С. 213).

<sup>58</sup> Недель А. Анти-Улисс. Желаемое, садистское, визуальное в советской литературе 30-х–40-х гг. // *Логос*. 1999. № 11/12. С. 121, 120.

<sup>59</sup> Олеша Ю. *Зависть. Три толстяка. Рассказы*. М.: Олимп, 1998. С. 253.

рует свой референт (или денотат). У Олеши, однако, умирание представлено как процесс, обратный тому, как он мог бы выглядеть с позиций имяславия: умирание не как потеря имени, но как развеществление. В то же время последний момент в акте умирания героя есть ничто иное, как утверждение идей имяславцев-простецов: герой умирает, как только дает именование ужасу смерти:

На кухню проникла крыса. Пономарев слушал: крыса хозяйничает, стучит тарелками, открывает кран, шуршит в ведре. «Эге, она судомойка», – подумал Пономарев. Тут же в голову пришла ему беспокойная мысль, что крыса может иметь собственное имя, неизвестное людям. Он начал придумывать такое имя. Он был в бреду. По мере того как он придумывал, его охватывал все сильнее и сильнее страх. Он понимал, что во что бы то ни стало надо остановиться и не думать о том, какое имя у крысы, – вместе с тем продолжал, зная, что в тот самый миг, когда придумается это единственное бессмысленное и страшное имя, – он умрет. – Лиомпа! – вдруг закричал он ужасным голосом<sup>60</sup>.

В постсталинскую эпоху отношение к протоколу умирания меняется, происходит постепенное возвращение от установок на единство и бессмертие коллективного тела к индивидуальному личностному началу, умирание которого зафиксировано в дискурсе умирающего сознания, прекращающего, однако, со смертью свою деятельность. В нарратив, в т. ч. в военный нарратив, входят модели смерти, нехарактерные для литературы соцреализма. Константин Симонов в трилогии «Живые и мертвые», наряду с сухой констатацией фактов смерти, актуализирует модель «колеса жизни». Смерть Серпилина в «Последнем лете» (1971) предопределена и предсказана его возвращением в детство в своих воспоминаниях:

А Синцов, растерянно проводив глазами уехавшие «виллисы», подумал, что, хотя командующий весь день казался даже веселей, чем обычно, была одна такая минута, когда его посетило предчувствие смерти. Это произошло рано утром, когда они только-только выехали с КП, еще до встречи с Таней на переправе – до всего. Выехали и ехали минут пятнадцать в лесной тишине, и Серпилин, на памяти Синцова не так уж любивший слушать песни и сам никогда ничего не певший, вдруг там, на переднем сиденье, замурлыкал себе под нос что-то тягучее, странное, с незнакомыми словами. Сначала тихонько напевал, а потом обернулся и с непохожей на него, виноватой улыбкой сказал:

---

<sup>60</sup> Там же. С. 253–254

– От тишины, что ли вспомнил нашу татарскую колыбельную, которую мать в детстве пела. Всю не знаю, а два куплета вспомнил. И снова повернувшись, пожал плечами. Словно сам себе удивляясь, как это вспомнил, и не только вспомнил, но и запел при других. «Вот это и было предчувствие смерти», – подумал Синцов<sup>61</sup>.

В литературе конца XX – начале XXI в. (как, впрочем, и в различных сферах быта) происходит нарушение целостности и реструктурирование феноменологического тела человека. Если в жилищном дискурсе этого периода произошло обусловленное изменением пространственных представлений разуподобление человека и его жилища<sup>62</sup>, то и тело конкретного человека – героя произведения – утрачивает четкие очертания. Трудно говорить о дискурсе умирания в произведениях, например, Владимира Сорокина. Трансформации феноменологического тела, подводя к вопросу о границе и поверхности тела в художественном тексте, подводят, таким образом, к вопросу о референциальном статусе тела-объекта и, в ряде случаев, свидетельствуют о переходе в ирреальность, осуществляемом и вне ситуации умирания (по Делезу, «именно следуя границе, огибая поверхность, мы переходим от тел к бестелесному»<sup>63</sup>).

В результате, протоколируемый акт умирания теряет привязанность к «посюстороннему» (или пограничному между реальностями) существованию человека и, обретая свободу и подвижность, в ряде случаев выносятся в описание «потустороннего» бытия, как это происходит в рассказе Пелевина «Вести из Непала» (1991):

В зале кто-то тихо закричал. Кто-то другой завыл. Любочка повернулась, чтобы посмотреть, кто это, и вдруг все вспомнила – и завyla сама. <...> она стала обеими руками оттирать след протектора с обвисшей на раздавленной груди белой кофточки. По-видимому, со всеми происходило то же самое – Шушпанов пытался заткнуть колпачком от авторучки пулевую дырку в виске, Карьев – вправить кости своего проломленного черепа, Шувалов зачесать чуб на зубастый синий след молнии, и даже Костя, вспомнив, видимо, какие-то сведения из брошюры о спасении утопающих, делал сам себе искусственное дыхание.

Радио между тем восклицало:

<sup>61</sup> Симонов К. *Живые и мертвые: Последнее лето* // Симонов К. *Собрание сочинений в 10-ти т.* Т. 6. М.: Художественная литература, 1981. С. 449.

<sup>62</sup> О динамике жилищного дискурса в XX в. см.: Бодрийяр Ж. *Система вещей*. М.: Рудомино, 1995.

<sup>63</sup> Делез Ж. *Логика смысла*; Фуко М. *Theatrum philosophicum*. М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. С. 27.

– О, как трогательны попытки душ, бьющихся под ветрами воздушных мытарств, уверить себя, что ничего не произошло! Они ведь и первую догадку о том, что с ними случилось, примут за идиотский рассказ по радио!<sup>64</sup>

В то же время Эдуард Лимонов в «Книге мертвых–2» (СПб. М., Лимбус-пресс, 2010) описывает умирание матери, начавшееся со смерти отца и продолжавшееся несколько лет, и в дискурсе умирающего тела, и в дискурсе разрушающегося сознания, и в дискурсе своих мыслей и ощущений, и в параллели к отъезду (метафорической смерти) жены, и в дискурсе стороннего наблюдателя, и в философском дискурсе осмысления смерти, предлагая многоуровневое прочтение натуралистического, на первый взгляд, протокола умирания.

Таким образом, зафиксированный в литературе опыт умирания, служит отражением смыслообразующих процессов, организующих поиск ответов на вопросы гносиса на разных этапах литературной эволюции.

---

<sup>64</sup> Пелевин В. Вести из Непала // Пелевин В. *Желтая стрела*. С. 188.

## Психоделическое возрождение: психоделический vs. шизофренический дискурс в прозе XX в.

---

---

### 1.

Постмодернизм, как известно, концептуализирует «измененные состояния сознания» (ИСС), в результате чего мир предстает как виртуальная реальность<sup>1</sup>. Не только «самые изошренные психоделические эффекты», но и более общие примеры этих эффектов включаются в контекст постмодернистских теоретических построений, нивелируя различие между собственно психоделическими и другими изменяющими сознание практиками. По мнению Вадима Руднева, виртуальная реальность в узком смысле – это «искусственная реальность», возникающая в результате воздействия компьютера на сознание; в широком смысле – «любые измененные состояния сознания: психотический или шизофренический паранойальный бред <...>, наркотическое или алкогольное опьянение, гипнотическое состояние, изменение восприятия мира под воздействием наркоза»; виртуальная реальность возникает «практически у всех, кто каким-нибудь образом насильно ограничен в пространстве на достаточно длительное время»<sup>2</sup>.

Согласно предложенной Я. Персиковым матрице измененных состояний сознания, в виртуальности и в психоделической – в широком смысле – литературе мысль оказывается незавершенной, тело – отчужденным от воспринимающего сознания, пространство и время – материализованными. Можно оказаться внутри предмета, идентифицироваться с ним, превратиться в осязаемый предмет<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Курицын Вяч. *Русский литературный постмодернизм*. М.: ОГИ, 2000.

<sup>2</sup> Руднев В. П. *Словарь культуры XX века*. М.: Аграф, 1997. С. 53.

<sup>3</sup> Персиков Я. М. *Хвост пчелы: изменение состояния сознания как изменение культурной парадигмы*. СПб.: Квантус, 1996. По Ч. Тарту, в измененном состоянии сознания трансформации затрагивают работу следующих (десяти) модулей: темпорального, эмоционального, мнестического, управления движением и восприятия схемы тела, оценки и переработки информации, поведения и структуры личности (*Altered states of consciousness*). По А. Людвигу, происходит модификация схемы тела, перцепции, восприятия объективного и субъективного течения времени, эмоций, мышления и речи, оценки, самоконтроля и внушаемости (Ludwig A. "Altered states of consciousness" // *Altered states of consciousness* / Tart Ch., ed. Garden City, New York: Anchor Doubleday, 1969. С. 11–24). См. обзор базовых понятий теории ИСС в: Спивак Д. Л. *Измененные состояния сознания: психология и лингвистика*. СПб.: Издательский Дом Ювента; Филологический ф-т СПбГУ, 2000. С. 5–14.

В искусстве можно выделить две основные сферы изображения: широко понимаемое личное и общественное поведение человека и «внешний мир, воздействующий на поведение и сам подвергающийся воздействию»<sup>4</sup>. Через обращение к предметному языку эмпирического мира писатель передает «внутреннее – надвременное и вечное»<sup>5</sup>. Динамика дискурса, образованного вещью или совокупностью вещей, отражает динамику человеческого сознания в ходе культурной и литературной эволюции. Во многих постмодернистских текстах, как и в психоделическом опыте, составляющие окружающего мира, в который «вписано» феноменологическое тело, утрачивают свою функциональность и прагматичность, уступая место более высокой степени абстракции и ассоциативности вещей<sup>6</sup>. Основной чертой пространства в обоих видах опыта – художественном и психоделическом – становится его «раздвинутость», открытость и полиморфность.

Наряду с широким пониманием психоделического опыта и его литературной фиксации есть все основания говорить о психоделической литературе или психоделическом дискурсе в более узком смысле слова. Если виртуальная, или психоделическая в широком смысле слова, реальность – это трансформация пространственно-временного континуума, воспринимающего и воспринимаемого тел, привычной каузальности и т. п., то есть трансформация, имеющая аналоги в ИСС, то собственно психоделическая реальность – реальность галлюциноза<sup>7</sup>. Тогда психоделическая

---

<sup>4</sup> Гинзбург Л. *Литература в поисках реальности*. Л.: Советский писатель, 1987. С. 49.

<sup>5</sup> Чудаков А. П. Предметный мир Достоевского // *Достоевский: Материалы и исследования*. Вып. 4. Л.: Наука, 1980. С. 105.

<sup>6</sup> Например, у Виктора Пелевина и Юрия Мамлеева: «<...> в комнате царил такой хаос, что в нем даже угадывалась своя гармония – длинная лужа на полу как бы уравновешивалась вдавленным в кусок колбасы окурком, а сбитый с ног стул вносил в композицию что-то военное» (Пелевин В. Ухряб // Пелевин В. *Желтая стрела*. М.: Вагриус, 1998. С. 281); «Действительно, никого нет! Я очнулся. Одна пустота вокруг. В нее входят: шкаф, стол, тумбочка, кресло и Ира Смирновская, плачущая на диване...» (Мамлеев Ю. «Многоженец. *Рассказ отчужденного человека*» // Мамлеев Ю. *Вечный дом* (повесть и рассказы). М.: Художественная литература, 1991. С. 89).

<sup>7</sup> Термин «психоделики» ввел канадский психиатр Хэмфри Осмонд, один из первых исследователей LSD, определивший психоделики как «расширяющие сознание». В 1968 г. А. Хоффер и Х. Осмонд (A. Hoffer, H. Osmond) выпустили книгу “New Hope for Alcoholics” (New Hyde Park, NY: University Books, 1968), где изложили основные принципы психоделической терапии. В отличие от наркотиков психоделики – вещества, вызывающие изменения в мышлении, восприятии и настроении, в т. ч. и галлюцинации, без причинения значительных расстройств автономной нервной системы, таких как, например, помрачение сознания. Психоделики часто именуют галлюциногенами, так как, в первую очередь, вещества этой категории приводят к сенсорным нарушениям – галлюцинациям.

литература в узком смысле слова – воспроизведение галлюциноза вне зависимости от способа (химического, религиозного и т. п.) его инспирации. Согласно законам жанра «психоделического романа», авторы не только воспроизводят галлюциноз, но и соблюдают при этом «психоделический реализм» (Павел Пепперштейн) – верность в изображении различных типов психоделических переживаний. В число примеров психоделической литературы входит «Мифогенная любовь каст» (1999) Сергея Ануфриева и Павла Пепперштейна и второй том «Мифогенной любви каст» (2002) Павла Пепперштейна, «Слезы» (2001) Юлии Кисиной, «Лирическая проза размером с среднюю неядовитую змею» (1999) и «Скупщик непрожитого» (2005) Андрея Лебедева, «Каширское шоссе» (1987) Андрея Монастырского, «Голубое сало» (1999) Владимира Сорокина и др.

Среди постмодернистских текстов, не занятых, на первый взгляд, воспроизведением галлюциноза, но, тем не менее, обладающих ярко выраженной матричной структурой, свидетельствующей о наличии ИСС, выделяются тексты, внутри которых разворачивается шизофренический дискурс. Шизофреническое сознание, утрачивая ощущение реальности, создает, в отличие от психоделического, не альтернативную реальность в виде галлюциноза, но другой язык ее описания, который находится в оппозиции к существующему языку, то есть язык, свободный от господствующей структуры. Концепция «шизофренического языка»<sup>8</sup>, обращенного к глубинному смыслу текста – инфрасмыслу, связана у Делеза с понятием «желания». Шизофрения, по Делезу, – это процесс порождения желания, которое функционирует и как машина, и как производство, соединяет бессознательное и социальное. Авторы шизофренического дискурса в русской литературе – Владимир Сорокин в романах «Очередь» (1983/1985), «Норма» (1979–1983/1994), «Роман» (1985–1989/1994) и некоторых других произведениях и Юлия Кисина в «Истории Юты Биргер» (2001), «Всеобщей истории немецкой кухни» (1993), «Записках на гербовой ленте» (1993) и т. п.

## 2.

Проблематика психоделической литературы – это, в первую очередь, проблематика времени, что, собственно, и сближает ее с виртуальным пространством Интернета. Лейтмотив программного произведения периода

---

<sup>8</sup> См.: Делез Ж., Гваттари Ф. *Капитализм и шизофрения: Анти-Эдип*. М.: ИНИОН, 1990; Делез Ж. *Логика смысла*; Фуко М. *Theatrum philosophicum*. М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. С. 117–132.



американской психоделической революции романа Олдоса Хаксли «Остров» (Huxley Aldous "Island", 1962) – особое восприятие/переживание времени, о чем постоянно напоминает появляющаяся в разных местах острова и в разные моменты жизни героев птица минах: «Здесь и теперь, друзья, здесь и теперь»<sup>9</sup>. Собственно, минах декларирует один из принципов организации времени в психоделическом опыте и психоделической литературе: мгновение становится вполне наблюдаемой реальностью, внимание успевает задержаться на деталях, которые прежде оставались незамеченными<sup>10</sup>. Закономерно, один из основных принципов жизнеустройства на изображенном в романе Хаксли утопическом острове Пала: «Никому никуда не надо идти. Мы все уже находимся там, куда стремились попасть; следует только осознать это»<sup>11</sup>.

В романе Андрея Лебедева «Скупщик непрожитого (Филологический рок-н-ролл)» уникальность переживания «здесь и теперь» сообщает ему ценность символического капитала, тем самым, превращая переживание такого рода в объект купли-продажи, а людей, способных насыщенно проживать длящееся мгновение, в отличие от тех, кто «потребляет жизнь низменно и второпях, как ошалевший от голода грызун», – в объект охоты скупщиков свободного времени:

Блажен тот, кто выдержит истину, бросит доверять словам и – изберет музыку, перпетуальный оргазм немногих сладостных воспоминаний, инспирируемых ей. А чтобы обострить и утончить наслаждение – подарит скупщику непрожитого всю мару, мешающую сосредоточиться на главном, чуть-чуть потешном, но своем;  
<...> я бросал взгляд на давно не нужные предметы и отвечал на приветствия: телефонные, уличные, гостевые. И по инерции становился Не умеющим гладить брюки, Сдававшим кровь, Подливавшим водку в пиво, Второпях моющихся под душем. Боявшимся, что она забеременеет, Выучившим пять слов по-итальянски, Зачем-то продолжающим собирать детские игрушки, Опаздывающим на автобус, Переживавшим кражу двух с половиной котят, С удовольствием пьющим в гостях ненавистный в одиночестве кофе. Сменим падеж и окажемся на кухне. Забывающий, где лежат салфетки, Вытряхивающий засохшего таракана из солонки, Чиркающий спичкой – особенно это последнее (Этот последний)<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Хаксли О. *Остров*. СПб.: Академический проект, 2000. С. 20, 21, 24 и др.

<sup>10</sup> Подробнее об особенностях восприятия времени в ИСС см.: Налимов В. В. *Спонтанность сознания*. М.: Прометей, 1989.

<sup>11</sup> Хаксли О. *Остров*. С. 55.

<sup>12</sup> Лебедев А. *Скупщик непрожитого*. М.: Текст, 2005. С. 16; 16–17.

В романе Ануфриева и Пепперштейна «Мифогенная любовь каст» не только настоящее до бесконечности растягивается, но и категория времени в целом становится индифферентной к признаку линейности: прошлое, настоящее и будущее накладываются одно на другое, образуя палимпсест. Герой произведения парторг Дунаев встречается в сказочном лесу (куда он попадает после смерти) с зайцем, рассказывающим о «недавних событиях» и при этом «совсем гнилым», распадающимся от первого прикосновения (глава «Развороченный заяц»). И сон, и «реальность» в романе – одновременно и прошлое, и будущее:

Время сна казалось неопределенным будущим, возможно отдаленным от настоящего сотнями лет. Может быть, это время предшествовало концу времен<sup>13</sup>.

События и ситуации в романе Ануфриева/Пепперштейна, представляющие собой вариации одной и той же темы, сближаются, тем самым, с серийным воспроизведением (встреча с зайцем, встреча с Мишуткой, встреча с волком и т. д.; борьба с Карлсоном, борьба с Синей и т. п.), демонстрируя характерную для ИСС ярко выраженную матричную структуру. Повторение как принцип построения матричного текста тематизируется в персонажной сфере в образе зайк-мертвецов:

«Зайками» у нас называют мертвых, которые после своей гибели все повторяют снова и снова обстоятельства своей смерти, притворяясь, что умирают каждый день, и этот день смерти для них всегда одинаковый, – пояснил Поручик Дунаеву<sup>14</sup>.

Характерное для психоделического опыта переживание времени как длительного настоящего, когда целая человеческая жизнь проходит в не выходящем за пределы настоящего сне<sup>15</sup>, в результате, не только снимает различие между прошлым и будущим, но и сближает, представляя взаимнообратными, категории времени и пространства:

---

<sup>13</sup> Ануфриев С., Пепперштейн П. *Мифогенная любовь каст*. М.: Ad Marginem, 1999. С. 89–90.

<sup>14</sup> Там же. С. 99.

<sup>15</sup> Или: «Никогда прежде Дунаеву не приходилось перескакивать во времени на такие большие сроки (до 7–8 дней один прыжок), и он впервые почувствовал, как это тяжело. <...> Время, точнее этот проклятый промежуток времени, стал для него цирковой ареной и куполом с трапециями, где вдруг пришлось ему «выступить», да еще в двойной роли: акробата и атлета-тяжеловеса, жонглирующего гириями» (Там же. С. 258).

Вдруг парторг [ставший Колобком] ощутил, что его части, оставаясь кусками хлеба, превратились в небольшие промежутки времени. Это были те самые промежутки перед Новым годом, по которым Дунаев с таким остервенением скакал, когда его надувала Избушка, превращая в Колобка. Тогда эти прыжки (по три-четыре дня) являлись движениями насоса, теперь же они были ломтями хлеба – тем, что осталось от некогда Сокрушительного Колобка. Пустоты между ломтями страшно напряглись, как стальные мускулы, и будто зажали Дунаева в тиски. Свободной осталась только горбушка на тарелке, содержавшая последние дни Декабря, вплоть до Нового Года. Горбушка стала мощным магнитом притягивать к себе остальные части, как бы пытаясь выстроить из расчлененных временных периодов «коридор» к Новому Году<sup>16</sup>.

Следуя логике Делеза, рассматривавшего «прошлое, настоящее и будущее» не как «три части одной временности», а как «два прочтения времени» (с одной стороны, ограниченное, но бесконечное настоящее, с другой – прошлое и будущее, которые делят настоящее до бесконечности и полного исчезновения)<sup>17</sup>, можно определить время в психоделической литературе как время бесконечного настоящего. Прошлое неизменно возвращается (как в психотерапевтических сеансах в романе «Остров», когда героя заставляют многократно вспоминать перенесенную в прошлом травму: чувство вины за смерть близкого человека, чувство боли, страха и т. п.) и переживается вновь и вновь как дряхлеющее настоящее<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Там же. С. 337. Ср. с аналогичным соединением в акте метаморфозы времени и пространства в повести Андрея Лебедева «Лирическая проза размером с среднюю неядовитую змею»: «Настоянная теплота воздуха, начало сумерек, волшебный олень с большими прозрачными глазами, что бродит по саду и останавливается близ тебя, его дыхание, распространяющееся вокруг и все приручающее, все делающее своим, время, становящееся пространством, пространство, становящееся жуком, жук, становящийся звуком, оттопыренным лепестком пиона, домом сердца с калиткой безмолвного знания и ангелом с чемоданчиком в руках, чемоданчиком с лирической прозой» (Лебедев А. *Повествователь Дрош: Книга прозы*. М.: Глагол, 1999. С. 121).

<sup>17</sup> Делез Ж. *Логика смысла*. С. 91.

<sup>18</sup> Ср.: «<...> время настоящего <...> бесконечно потому, что оно циклично, потому, что оживляет физическое вечное возвращение как возвращение Того же Самого и этическую вечную мудрость как мудрость Причины» (Делез Ж. *Логика смысла*. С. 91).

## 3.

Возвращение в прошлое как составная часть психоделического опыта предполагает воспроизведение и переживание в контексте настоящего времени «Вечного Детства» (Павел Пепперштейн)<sup>19</sup>. Если следовать Станиславу Грофу, который выделяет четыре уровня переживаний, соответствующие четырем стадиям психоделической терапии: абстрактные и эстетические переживания (первый уровень); психодинамические переживания (второй уровень); перинатальные переживания, в т. ч. переживания рождения, физической боли, старения и смерти (третий уровень) и трансперсональные переживания (четвертый уровень)<sup>20</sup>, то «Вечное Детство» в психоделической литературе предстает, в первую очередь, как возвращение в фазу детского опыта (трансперсональная стадия).

Однако характерная и для шизофренического дискурса тематизация «Вечного Детства»<sup>21</sup>, далека от попытки воспроизведения взгляда глазами ребенка<sup>22</sup>, скорее это способ создания альтернативного «детского» языка. Не случайно возникает переключки в художественных принципах построения прозы Кисиной с философскими построениями Делеза (а именно с конструированием антиэдипальности в работе «Капитализм и шизофрения: Анти-Эдип»): создавая другой язык и, в частности,

<sup>19</sup> Ср., например, у Ануфриева/Пепперштейна: «Война, как и совокупление, является собой, в сущности “детское дело”. И то и другое ставит взрослых в инфантильное положение. Как раньше говорили: дети действуют, взрослые рассказывают, старики смеются. Во время войны взрослым приходится быть детьми, а вещи становятся стариками. <...> И взрослый Дунаев ощущал себя ребенком» (Ануфриев С., Пепперштейн П. *Мифогенная любовь каст*. С. 102).

<sup>20</sup> Гроф С. *Области человеческого бессознательного: опыт исследований с помощью ЛСД*. М.: ИНИОН РАН, 1993.

<sup>21</sup> Так, в «Истории Юты Биргер» Кисиной: «Страшны были только детские игрушки, ведь они, свидетели моих детских тайнств, давно уже были оставлены пылиться и теперь выглядели, как укор. Магия, которой я наделила их в те далекие годы, когда всякий предмет имел своего духа, и теперь не сходила с них. Детство, пришедшее из небытия, дышало в этот миг той ледяной волею покинутости, которая есть разве что в забытых именах, когда они тверды во времени. И знание или память о них не может потрещивать их обязательности» (Кисина Ю. *Простые желания*. СПб.: Алетей, 2001. С. 35–36).

<sup>22</sup> «Если Кисина и воссоздает мотивы литературы о детстве, то с тем только, чтобы разрушить их, придать им инфермальность. <...> Насилуемое историей детство мстит за себя, расправляется с дискурсом о нем, созданном взрослыми. И заодно с самим обществом старших» (Смирнов И. П. Между симметрией и асимметрией // Кисина Ю. *Простые желания*. С. 13–14).

рисуя обратную эдипальность<sup>23</sup>, Кисина, как и Делез, стремится переосмотреть существующий в обществе символический порядок – историю и социальность. В то же время «Вечное Детство» в шизофреническом дискурсе, знаменуя фазу детского опыта, в т. ч. и «иноного», отличного от закрепленного в стереотипах общественного сознания, представляет собой как выход за пределы «взрослого» сознания, так и выход за границы социума.

Перинатальные переживания в психоделической терапии, отражающие глубинный уровень бессознательного и находящиеся в отношениях параллелизма с клиническими стадиями прохождения родов<sup>24</sup>, в литературе соотносимы с определенными архетипическими образами. Осознание сходства между рождением и смертью, сопровождающее перинатальные переживания, – одна из вечных тем художественной литературы, в особой степени, психоделической. Модель колеса жизни, где смерть оказывается пробуждением, реализуется в рассказе Пелевина «Иван Кублаханов»:

Переход был очень похож на роды – опять пришлось перемещаться по какому-то тоннелю, опять снаружи пришла безмянная помощь, опять были яркие вспышки света, и опять невыносимая мука сменилась сначала покоем, а потом – радостью пробуждения<sup>25</sup>.

Довольно часто борьба смерти и возрождения в произведениях, ориентированных на перинатальный опыт, приобретает скатологическую окраску. В той мере, в какой перинатальная стадия психоделического опыта связана со скатологией, художественное сознание стремится к воспроизведению этой связи:

Приподняв парторга, как соломинку, Бо-Бо поднес его ко рту <...>. Дунаев чуть не задохнулся, по всему телу прошли спазмы удушения. Затем он ощутил наслаждение. <...> Он чувствовал, как его мозг размягчается, как

---

<sup>23</sup> Как отмечает Смирнов, у Кисиной «эдипален <...> не младший в семье, а старший в ней, как это рисуется в “Сыне аптекаря”. Не сын покушается на позицию отца, чтобы завладеть матерью, но отец отбирает у сына его детство и его мать и наказывается так, как покарал себя, выколов глаза, Эдип» (Смирнов И. П. Послесловие. Кисина Ю. Рассказы // *Звезда*. 1997. № 3. С. 106).

<sup>24</sup> Гроф С. *За пределами мозга: Рождение, смерть и трансценденция в психотерапии*. М.: Изд-во Трансперсон. ин-та, 1993.

<sup>25</sup> Пелевин В. Иван Кублаханов // Пелевин В. *Желтая стрела*. С. 300–301. О модели колеса жизни у Пелевина см. также гл. V §1 «Художественный протокол умирания» настоящего издания.

становятся все мягче и мягче кости. <...> Глаза растаяли, и Дунаев потерял сознание. Мозг его растворился в желудочном соку Бо-Бо. Какая-то муть, не растворившись, оседала вниз желудка, ближе к анальному отверстию. И там собиралась в каловые образования, являющиеся точными копиями тех предметов, которые были поглощены. Там же оказался и Дунаев, темно-красного цвета<sup>26</sup>.

В то же время возникающие в перинатальной стадии и пронизанные символикой смерти-возрождения образы оказываются присущи не только собственно психоделическому, но и шизофреническому дискурсу, где они обнаруживают помимо прочего и каннибалические ассоциации. В результате, начинает проступать глубинная сущность шизофренического дискурса, а именно: фиксация на переживаниях и образах, соотносимых с перинатальной стадией психоделического опыта. Так, в романе Кисиной «История Юты Биргер» юная героиня принимает решение «испытать в жизни все <...> даже попробовать вкус человеческого мяса»<sup>27</sup>:

Иногда я даже просила повара подробно рассказать, как бы он зажарил дядю и чем бы способ пассировки или там еще чего отличался бы от зажаривания его самого<sup>28</sup>.

В рассказе Сорокина «Настя» акт каннибализма, происходящий в день шестнадцатилетия героини Насти, то есть в день символического перехода из детства во взрослую жизнь, не только выступает способом приобщения детству каннибалов-взрослых, но и призван перевести детство съеденной героини в категорию вечного:

<...> восемь рассеянных, переливающихся радугами световых потоков <...> пересеклись над блюдом с обглоданным скелетом Насти, и через секунду ее улыбающееся юное лицо возникло в воздухе столовой и просияло над костями<sup>29</sup>.

Апология каннибализма у Кисиной и Сорокина, однако, далека от самоценности. Каннибализм здесь в большей мере имеет психогенетический и онтогенетический смысл: с одной стороны, в лакановском духе, он маркирует вытесненность героев из мира взрослых в мир детства<sup>30</sup> и,

<sup>26</sup> Ануфриев С., Пепперштейн П. *Мифогенная любовь каст*. С. 67–68.

<sup>27</sup> Кисина Ю. *Простые желания*. С. 33.

<sup>28</sup> Там же. С. 27.

<sup>29</sup> Сорокин В. *Пир*. М.: Ad Marginem, 2001. С. 76.

<sup>30</sup> Именно этот аспект прозы Кисиной педалирует И. П. Смирнов, написавший предисловие и к сборнику «Простые желания» (СПб., 2001), и к сборнику «Полет голубки над грязью фобии» (М., 1993).

как следствие, их асоциальность и антисоциальность, с другой стороны, является условием регенерации, преобразования в акте смерти/возрождения. Апогей патологии в решении темы смерти – рассказ Кисиной «Литовская ручка». На рынке недорого и в рассрочку жены продают мумии своих умерших мужей – ветеранов Великой Отечественной войны. Мумифицированные герои наделяются магической силой: исцеляют больных, наводят порчу, помогают в учебе. Их любят, берегут и даже лечат (если они вдруг начинают покрываться плесенью). Цельные и расчлененные на руки и головы, мумии служат товаром, который кормит их оставшиеся без кормильца семьи. Косвенно уподобленные Христу своей мученической смертью, мумифицированные герои в акте купли-обмена на еду и хлеб, то есть отсроченной и опосредованной трапезы, вызывают параллельные ассоциации и с евхаристией, и с людоедством. Отчаянную тоску героев Кисиной по новой, другой жизни, по воскресению персонифицирует фигура Озириса, умирающего и воскресающего бога, известного, в частности еще и тем, что во времена своего царствования в Египте он отучил людей от дикого образа жизни и людоедства («Озирис в Италии»). Смертельный страх смерти-исчезновения сопровождается боязнью быть похороненным заживо – «заживо забытым или заживо не оцененным». Колдовской рецепт бессмертия, в первую очередь, безусловно, эгоистически личного – в «душещипательном фетишизме», в памяти вещи о своем владельце, в деталях, воссоздающих целое и превращающих «смерть в Венеции» (Томас Манн) и «преследование в Венеции» (Жан Бодрийяр) в свою противоположность:

О славный Озирис, Озирис вещей, путешествующий из города в город. <...> если я, может быть, в неразличимом будущем, предположительно, умру, мои вещи будут разбросаны по всей Италии. Тысячи лентяев и недоумков будут забывать их на вапаретто, в лодках, в метро и на больших дорогах. Если вы когда-нибудь найдете что-нибудь из моих вещей, вышлите красным мулине, напишите несмыаемыми чернилами: «Дорогому Озирису на рождество от его двойника О»<sup>31</sup>.

#### 4.

Психоделический опыт, изменяя представления о феноменологическом теле и пространственно-временной структуре, в которую оно вписано, возвращая человека в прошлое, в т. ч. в детство, все же не приводит к

---

<sup>31</sup> Кисина Ю. *Простые желания*. С. 195, 204.

безаналоговому онтологическому изменению человека. Трансперсональные переживания, представляющие собой следующую за перинатальной стадией психоделического опыта, в тех случаях, когда они получают художественное выражение, создают, в первую очередь, ощущение расширения сознания индивида. Человек оказывается в состоянии выйти за границы своего «я», раствориться в чужом сознании или отождествить себя с неодушевленным предметом, как это происходит в романе Пепперштейна в попытках самоидентификации парторга Дунаева:

И тут парторг понял, что взрывается миллионами ярчайших золотых игл. Вот уже круглый и огромный, гораздо больше Земли и всех планет, он встает над горизонтом во весь свой круглый красный шар. И он осветил полземли, в то время как другая половина пребывала во тьме. <...> Он был Солнцем. Он полностью излучал свое сияние вовне, но не убывал, не иссякал, оставаясь благодатным и великолепным, он был Владимир Красно Солнышко!

Дунаевым теперь владело ощущение, что тело его упразднено, а на его месте существует одинокий набор волшебных умений, приемов и техник – результат обучения у колдуна Холеного;

Он по-прежнему был Колобком, но теперь почему-то снова стал большим коlobком, в человеческий рост, каким был до того, как Поручик уменьшил его и положил в карман<sup>32</sup>.

Трансперсональные переживания создают чувство единства с космосом или всем миром – эффект, положенный в основу психоделической терапии. Исследования действия психоделиков подтверждают социальную детерминацию человеческой психики: психоделический эффект проникновения вглубь своего бессознательного, выхода за границы своего «я», возникающий на четвертой – трансперсональной стадии психоделического опыта, в отличие от переживаний перинатальной стадии, не разрушает возможности восприятия окружающего мира, но, напротив, способствует установлению связи: «Познаете, кто вы есть на самом деле <...> ты – это Тот, но так же и я; Тот – это я»<sup>33</sup>.

В рамках когнитивного подхода к художественному произведению можно говорить о типовом характере метафорических моделей образной основы психоделического дискурса трансперсональной стадии, представляющем по-новому взглянуть на проблему авторства. Установка на

<sup>32</sup> Ануфриев С., Пепперштейн П. *Мифогенная любовь каст*. С.158; С. 225–226; 323.

<sup>33</sup> Хаксли О. *Остров*. С. 104.



коллективное сознание, всеобщность опыта в ряде случаев приводит к сознательному отказу от авторского права: так, Пепперштейн приглашает всех желающих принять участие в написании бесконечного романа «Мифогенная любовь каст».

В шизофреническом дискурсе, муссирующем темы каннибализма и вампиризма, присвоение/поглощение чужой индивидуальности, означая в то же время отказ от собственной индивидуальности<sup>34</sup>, закономерно оборачивается смертью: умирает героиня Кисиной Юта, необычайно похожая на свою мать, то ли умершую, то ли исчезнувшую («История Юты Биргер»), и умирает двойник, «второе тело» еще одной героини Кисиной – Юлии («Простые желания»); в рассказе Сорокина погибает в автокатастрофе конферансье «каннибалического» праздника «День русского едока» Оболенский, тело которого, в свою очередь, съедают раки («День русского едока»). Шизофренический дискурс, воспроизводящий перинатальную стадию психоделического опыта, в результате, предстает стремящимся к разрушению индивидуальной структуры, противоречащим общепринятой логике, что поднимает вопрос как об идентичности и границах индивидуального сознания, так и о системности/бессистемности метафорического смысла образной основы в художественных произведениях, формирующих этот тип дискурса. В то время как в большинстве художественных систем эволюционные процессы не затрагивают природу лежащих в основе художественных текстов когнитивных метафорических структур, в шизофреническом дискурсе, отсылающем к перинатальной стадии опыта, происходит нарушение общей эволюционной тенденции. Шизофренический дискурс, таким образом, есть не что иное, как попытка уклониться от развертывания базовых метафорических концептов.

## 5.

Получившее широкое развитие в теории постмодернизма понятие «бес-сознательного» позволяет во многом прояснить основной механизм формирования метафорического смысла как в психоделическом дискурсе, занятом воспроизведением галлюциноза, изменяющего общие представления о времени, пространстве и человеческой индивидуальности, так и в шизофреническом дискурсе, фиксированном в действительности на одной из стадий психоделических переживаний – перинатальной. Несмотря

---

<sup>34</sup> О каннибализме как автоканнибализме см.: Богданов К. Каннибализм: история одного табу // *Пограничное сознание* (Альманах «Канун». Вып. 5). СПб., 1999. С. 198–234.

на то, что понятие «бессознательного» используется при описании обоих видов, когнитивные механизмы смыслообразования в них разные. В первом случае происходит ориентация на сходство, актуализация наиболее общих метафорических структур, что позволяет говорить о системности метафорического смысла в психоделическом дискурсе<sup>35</sup>. Во втором случае наблюдается ориентация на различие, разрыв связи, нарушение системности. В шизофреническом дискурсе игра на внешнем сходстве при существенном интенциональном различии, свобода ассоциативных связей утверждают власть хаоса и свободу творящего хаос художника; художественный субъект становится связью своих собственных проекций, собранием своих собственных метаморфоз, причем обусловленных не сходством, но различием.

Опираясь на предложенную Вадимом Рудневым классификацию дискурсов по типу отношений между реальным, воображаемым и символическим, можно предположить, что психоделическая литература, воспроизводящая галлюциноз трансперсонализма, соотносится с постневротическим дискурсом, то есть повествованием, в котором воображаемое подменяет символическое, в то время как шизофреническая литература, акцентирующая комплекс перинатальных переживаний, – с постпсихотическим дискурсом, то есть повествованием, в котором символическое подменяет воображаемое<sup>36</sup>. Две разновидности дискурса, в основе которых разные стадии психоделического опыта, образуют два разных прочтения мира, одно из которых задает мир копий и представлений, а другое – мир симулякров (Ж. Делез)<sup>37</sup>. Когнитивная природа эффектов первого рода, возникающих на стадии трансперсонализма, – принадлежность поверхности, в то время как образная основа, определяющая содержательность художественного дискурса, фиксированного на перинатальной стадии психоделического опыта, предстает как явление глубины, «инфраструктура».

---

<sup>35</sup> Заметим, что методология исследований трансперсонализма (К. Роджерс, Э. Фромм, Р. Мэй, В. Райх, В. Франкл, Ф. Перлз, А. Маслоу и др.) во многом основана на понятии «коллективного бессознательного» Юнга.

<sup>36</sup> В. Руднев выделяет 4 типа отношений: 1) невротический дискурс (воображаемое подавляет реальное); 2) психотический дискурс (символическое подменяет реальное); 3) постневротический дискурс (воображаемое подменяет символическое) и 4) постпсихотический дискурс (символическое подменяет воображаемое) (Руднев В. П. *Прочь от реальности: Исследования по философии текста*. М.: Аграф, 2000. С. 274–310).

<sup>37</sup> «<...> одно призывает нас мыслить различие с точки зрения изначального подобия и тождественности; другое же, напротив, призывает мыслить подобие и даже тождество в качестве продукта глубокой разнородности. Мир копий и представлений задается первым прочтением <...>. Второе, противоположное, прочтение задает мир симулякров, в нем сам мир полагается как фантазм» (Делез Ж. *Логика смысла*. С. 341).

## *Пелевин: не(о)психоделическая проза о психоделиках*

---

### 1.

Томаш Гланц (2001) поставил вопрос о существовании набора признаков, на основании которых можно было бы говорить о психоделической поэтике, риторике, топике или эстетике, то есть о существовании некоего психоделического канона, в основе которого – «Каширское шоссе» Андрея Монастырского. По мнению Гланца, в психоделическом направлении движется Виктор Пелевин, тяготеющий к созданию психоделической нарративной структуры романа и к психоделике как организующему принципу текста («Чапаев и Пустота», «Generation “П”»). Важным при этом оказывается отмеченное Пепперштейном и акцентированное Гланцем размывание Пелевиным границы между продуктами художественного творчества (рекламными клипами в «Generation “П”») и галлюцинациями и, как следствие, утверждение иллюзорности любой сущности<sup>1</sup>.

Гланц, с одной стороны, склоняется к узкому пониманию психоделической литературы, отделяя ее от литературы ИСС, а с другой стороны, включая романы Пелевина в ряд примеров, выводит психоделическую литературу за границы произведений, занятых в основном воспроизведением галлюциноза. Пелевинская проза отличается от «классической» психоделической прозы Монастырского и Пепперштейна, задает иные правила своего описания. В то же время она отлична от шизофренического дискурса с его соотнесенностью с перинатальной стадией прохождения родов. Можно говорить об эволюции психоделической литературы и о создании неопсиходелической парадигмы, представителем которой является Пелевин.

В «Generation “П”» Пелевина психоделическая тема находится на поверхности: Татарский, Гусейн, Гиреев, случайный знакомый Татарского Григорий, сотрудники института пчеловодства – все они в той или иной форме используют психоделические или наркотические средства. Татарский обращается к мухоморам, ЛСД и кокаину, Гусейн – к гашишу, опиуму и опиатам, Гиреев – к мухоморам, Григорий, главным образом, к ЛСД, хотя демонстрирует при этом знание стимуляторов, барбитуратов и амфетаминов, сотрудники института пчеловодства – к кокаину.

---

<sup>1</sup> См.: Гланц Томаш. Психоделический реализм. Поиск канона. *Новое литературное обозрение* 51. 2001 // URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/51/glanz.html>

Кроме того, повествование изобилует описаниями галлюцинаций Татарского. Многие тексты рекламных клипов Татарский пишет/видит/слышит в ИСС. Более того, рекламные клипы строятся по принципу галлюциноза, т. е. на основе свободной ассоциативности. Общность рекламных текстов и их сходство с галлюцинозом не разрушает и тот факт, что одни тексты написаны Татарским под влиянием природных и искусственных психоделиков (мухоморов и ЛСД), наркотиков (кокаина), алкоголя, а другие – без какой-либо специальной стимуляции.

Однако психоделизм прозы Пелевина – явление не поверхности, а глубины, т. е. принадлежность не столько тематического, сколько структурного уровня романа. Дискурс рекламных клипов не только выходит за рамки письменной фиксации галлюцинаций, но часто не имеет ничего с ней общего. В то же время данный дискурс несомненно несет на себе черты галлюциноза в том смысле, что, как галлюциноз и предшествующие появлению галлюцинаций состояния психоделического «трипа», он гипостазировывает составляющие элементы галлюцинации и/или сеттинга (обстановки).

Гипостазирование визуально воспринимаемых элементов и становится в итоге характерной чертой неопсиходелической прозы Пелевина. Концентрация внимания на отдельной составляющей, невосприятие «картинки» окружающей действительности в ее целостности, невозможность рационального осмысления и иерархического выстраивания организующих «картинку» элементов – эффект, производимый многими психоактивными веществами (ПАВ), в первую очередь, галлюциногенами: марихуаной и гашишем, галлюциногенными грибами и психоделиками (ЛСД). Так, например, под воздействием марихуаны цельность восприятия нарушается, окружающая действительность как бы распадается на отдельные элементы, между которыми нет связи. ЛСД и грибы-галлюциногены приводят к усиленному восприятию цвета, поверхности окружающих вещей, любой попавшей в поле зрения детали обстановки, к усилению действия любой мысли или эмоции. Внимание фиксируется на одной из деталей сеттинга, которая как бы вынимается из общей системы. Важно отметить, что восприятие мира под действием ЛСД – это, в первую очередь, визуальное восприятие. Считается, что ЛСД по характеру воздействия – «живой», «теплый» психоделик, который, однако, при этом «показывает», а не «рассказывает».

Другие ПАВ, например, гиперстимуляторы и диссоциативы, хотя и не вызывают гипостазирования деталей сеттинга, но, тем не менее, нарушают способность целостного восприятия окружающей действительности, представляющей в итоге как набор «картинок». Так, гиперстимуляторы приводят к

калейдоскопу галлюцинаций, между которыми практически отсутствует связь. Диссоциативы (например, фенциклидин, или «ангельская пыль» – *Angel dust*), как следует из названия, отделяют сознание от физического тела и, в результате, также нарушают целостность восприятия.

«Generation “П”» – роман, основанный в первую очередь на визуальном восприятии действительности, что изначально сближает его с психоделическим типом сознания. В романе «тексты в тексте» выделяются другим шрифтом, кавычками, курсивом, заглавными буквами и пробелами. Среди текстов клипов встречаются описания, переводящие на вербальный язык рекламные плакаты или другие художественные изображения, в т. ч. граффити, и содержащие сюжетность в свернутом виде<sup>2</sup>. При этом описание одного видеоряда сменяется другим, как в калейдоскопичном восприятии, вызванном действием гиперстимуляторов. Широта тематического охвата рекламы – аналог широты освобожденного при помощи ПАВ сознания.

Жанровыми чертами текстов рекламных клипов и, в особенности, рекламных описаний являются сжатость, краткость, акцентирование отдельных деталей, которые и нагружаются основным смыслом, в т. ч. интерпретационным. Так, текст Татарского для сигарет «Давидофф» – «Во многой мудрости много печали, и умножающий познания умножает. *Davidoff Lights*»<sup>3</sup> – возникает на основе визуального образа на рекламных щитах города: «мрачные тона, крупное увядающее лицо, в глазах которого мерцало какое-то невыносимо тяжелое знание» (61). Лицо, глаза, знание в глазах, мрачные тона – вот, собственно, и все опорные моменты, выделенные интерпретирующим сознанием Татарского, который приходит к выводу, что знание курильщика включает в себя «визит в онкологический центр, рентген и страшный диагноз» (61). Не менее лаконичен в деталях, выхваченных взглядом Татарского, рекламный плакат водки «*Smirnoff*»: Тютчев в пенсне, стакан в руке поэта, плед на коленях, собака, свободная рука Тютчева, глядящая собаку, потолок, на котором и стоит кресло поэта (77). Цитата из Тютчева, переданная латиницей, – «*Umom Rossiju ne ponyat, v Rossiju mozhno tolko vyerit*» (77) – в сочетании с перевернутым изображением сидящего поэта кивает в сторону «перевернутого мира» психоделического сознания.

---

<sup>2</sup> О рекламе как об экфрасисе см. гл. VII §3 «Экфрасис в романе Пелевина «Generation “П”».

<sup>3</sup> Пелевин В. *Generation «П»*. М.: Вагриус, 1999. С. 61. Далее цитаты из романа «Generation “П”» приводятся по данному изданию с указанием номера страницы в тексте.

## 2.

За минималистским набором деталей рекламных клипов находятся сложные цепочки смысловых ассоциаций. При этом направляющий вектор ассоциативного мышления – визуальный или сопровождаемый визуальными образами, что сближает процесс интерпретации рекламных клипов с фиксацией взгляда на деталях сеттинга и «вчитывании» в данные детали смысла, имеющими место в психоделическом опыте. Путешествие по цепочкам ассоциаций аналогично разгадыванию крипто, в который, по цитируемому Т. Гланцем (2001) наблюдению Пепперштейна, превращается любая деталь рекламы. При этом ассоциации настойчиво выводят на психоделическую тему. Так, в рекламе сигарет “West”, выполненной Татарским по заданию Ханина, возникает следующий видеоряд:

«Двое снятых сзади голых мужчин, высокий и низкий, обнявшись за бедра, ловят машину на хайвее. У низкого в руке пачка “West”, высокий поднял руку, чтобы остановить машину – приближающийся голубой «кадиллак». Рука низкого с пачкой сигарет лежит на той же линии, на которой находится поднятая рука высокого, отчего образуется еще один смысловой слой – «хореографический»: камера как бы остановила на секунду яростно-эмоциональный танец, в который вылилось предвкушение близкой свободы. Слоган – Go West» (89).

Данный видеоряд в сочетании с комментарием Ханина – «Это из песни этих пед-жоп-бойз, которую они из нашего гимна сделали, да?» (89) – вводит в роман семиотическое пространство музыкального клипа “Go West” в исполнении популярной британской поп-группы Pet Shop Boys («Пет Шоп Бойз»), несколько раз выступавшей с концертами в России, в частности, в 1998 г., т. е. за год до создания «Generation “П”»<sup>4</sup>. Впрочем, первоначально “Go West” – это сингл 1979 г. американской группы Village People; название же сингла восходит к знаменитой фразе “Go West, young man, go West and grow up with the country” американского журналиста и политика Хораса Грили (Horace Greeley), в середине XIX в. призывавшего к освоению американского Дикого Запада. Грили имел в виду

---

<sup>4</sup> В Лужниках в Москве в 1997 г. Pet Shop Boys записали сингл “A Red Letter Day” в сопровождении хора Московской Музыкальной Академии. С российской тематикой связаны песни “My October Symphony”, “Go West” (клип был снят еще в начале 1990-х на Красной площади в Москве), “London”, “Numb”. Кроме того, группа создала и записала свой саундтрек к фильму Эйзенштейна «Броненосец Потемкин».

свободу колонизации земель и свободу устанавливать на этой земле свои правила и жить по ним. В 1970-е гг., когда в США разворачивается движение за права сексуальных меньшинств – Gay Liberation, фраза “Go West” становится призывом ехать на запад: в Калифорнию, в Сан-Франциско, где в то время находилась утопическая колония движения за сексуальную свободу и где геи могли жить по своим законам, свободными от традиционных сексуальных ролей и нуклеарной структуры семьи. Весной 1969 г. отдельные радикалы выступили за объединение представителей контркультуры, в частности, «Партии черных пантер» (Black Panther Party for Self-Defense), боровшейся за права чернокожего населения США, и различных организаций защиты прав человека, в т. ч. и прав гомосексуалистов, а после стоунволлских бунтов в Нью-Йорке летом 1969 г., когда на посетителей гей-баров были организованы полицейские облавы, был создан фронт освобождения геев (Gay Liberation Front).

В то же время Запад, Сан-Франциско, – это центр движения хиппи, город знаменитого Лета Любви 1967 г., собравшего около 100 000 хиппи в квартале Сан-Франциско Хейт-Эшбери (Haight-Ashbury) и вошедшего в историю как время свободной любви и бесплатных наркотиков. Лето Любви и *flower children* (хиппи) стали темой ряда кинофильмов, в т. ч. фильма Ричарда Раша “Psych-Out” (1968), визуализовавшего на экране психоделические галлюцинации героев. В свою очередь, Лето Любви подготовили «кислотные тесты» 1964–1965 гг. Кена Кизи (Kenneth Elton “Ken” Kesey, 1935–2001) и группы Веселых Проказников, которые в своем стремлении изменить социальное устройство общества экспериментировали с ЛСД и другими галлюциногенами<sup>5</sup>.

В песне “Go West”, написанной Жаком Морали, Генри Белоло и Виктором Уиллисом, говорится о пути на Запад как о пути к идиллической свободе, под которой создателями подразумевалась свобода гомосексуальных отношений в утопической колонии в Сан-Франциско, тесно связанная со свободой употребления наркотических средств:

(Together) We will go our way  
(Together) We will leave someday  
(Together) Your hand in my hands  
(Together) We will make our plans

---

<sup>5</sup> Путешествие Кена Кизи и Веселых Проказников (Merry Pranksters) описаны в романе Тома Вульфа «Электропрохладительный кислотный тест» (Wolfe Tom. *The Electric Kool-Aid Acid Test*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1968).

(Together) We will fly so high  
 (Together) Tell all our friends goodbye  
 (Together) We will start life new  
 (Together) This is what we'll do

(Go West) Life is peaceful there  
 (Go West) In the open air  
 (Go West) Where the skies are blue  
 (Go West) This is what we're gonna do

Сценический имидж каждого участника группы, первоначально ориентированной на гомосексуальную аудиторию, по замыслу Жака Морали, инспирированному костюмированной вечеринкой в нью-йоркском гей-баре, – это воплощение различных ролевых фантазий геев: полицейский, индеец, ковбой, байкер, строительный рабочий, морской пехотинец. На обложке альбома “Go West” участники группы предстают на фоне то ли тропического, то ли субтропического пейзажа с морем и пальмами – данный пейзаж периодически возникает в сознании Татарского. Впрочем, «голубой кадиллак», который ловят двое обнявшихся мужчин на хайвее, напоминает также о розовом кадиллаке Элвиса Пресли, как известно, увлекавшегося барбитуратами и другими депрессантами.

Pet Shop Boys впервые исполнили “Go West” в 1992 г. в Манчестере на благотворительном концерте в пользу ВИЧ-инфицированных, и песня, тринадцать лет назад звучавшая как революционный призыв к сексуальной свободе, прозвучала по-иному – скорее, как размышление на тему свободы, имеющей свою оборотную сторону. К середине 1980-х гг. уже был открыт и получил свое именование вирус иммунодефицита человека, а в 1991 г. умер заразившийся СПИДом в 1980-е гг. основатель группы Village People Жак Морали. Как объяснил в интервью один из участников группы Pet Shop Boys Кристофер Лоу,

I've always been a huge fan of the Village People <...> I thought it would be a good song to play at a Derek Jarman event – a song about an idealistic gay utopia. I knew that the way Neil would sing it would make it sound hopeless – you've got these inspiring lyrics but it sounds like it is never going to be achieved. And that fitted what had happened. When the Village People sung about a gay utopia it seemed for real, but looking back in hindsight it wasn't the utopia they all thought it would be<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Lowe Christopher. Interview. Re-mastered Very // URL: <http://www.petshopboys.net/html/interviews/very012.shtml>



Новый куплет песни, добавленный Pet Shop Boys, – “There where the air is free / We’ll be what we want to be / Now if we make a stand / We’ll find our promised land” – воспринимался слушателями как ирония и сожаление о недостижимости идеала.

Видеоклип “Go West” (1993), открывающийся музыкальной темой советского гимна и визуальным образом Статуи Свободы, обыгрывает одновременно советскую и американскую символику. Кадры Красной площади, памятника Гагарину на площади Гагарина и монумента «Покорителям космоса» на аллее Космонавтов в Москве перемежаются кадрами с видами Нью-Йорка, надпись “East” и красная звезда появляются на нью-йоркских небоскребах, а корона на Статуе Свободы окрашивается в красный цвет. Кадр с марширующими Нилом Теннантом и Крисом Лоу сменяется кадром марширующего караула у мавзолея Ленину; жестом руки направляют физкультурников на запад и Ленин на барельефе, и Статуя Свободы. Одинаково одетые мужчины поднимаются по уходящей в небо лестнице, оставляя за собой и московский, и нью-йоркский пейзаж. Хотя клип часто интерпретируют как иронию над советским образом жизни, он отнюдь не об увлечении советских людей Западом, скорее, об амбивалентности ценностей, об обратной стороне любого идеала, в т. ч. и советского. Кроме того, Нью-Йорк – запад при взгляде из России; в американской географии, где запад – побережье Тихого океана, т. е. Калифорния и Сан-Франциско, Нью-Йорк – это восток, восточное побережье страны. Примечательно, что в клипе в роли советских физкультурников выступили члены одного из нью-йоркских гей-клубов (илл. 9, 10).

В результате, в “Go West” Восток и Запад на политической карте мира оказываются неотличимыми друг от друга, а путь к свободе, в т. ч. и к свободе в «идеальном» городе Сан-Франциско, оборачивается дорогой к смерти – не случайно физкультурники стройными рядами взбираются по лестнице в небо. История песни и содержание клипа хорошо знакомы Пелевину: об этом свидетельствуют замечания Ханина, намеренно искаженное им название группы – «пед-жоп-бойз», а также комментарий Татарского, который, стремясь преодолеть гомосексуальную ориентацию песни “Go West”, пишет о гетеросексуальности части целевой группы.

Психоделическая тема входит в ассоциативные ряды, открывающиеся слоганом “Go West”: “Go West” – Village People – Сан-Франциско – свобода гомосексуальных отношений – свобода употребления наркотиков, “Go West” – Сан-Франциско – хиппи – Лето Любви – психоделическая революция, “Go West” – Pet Shop Boys – гомосексуализм, психоделики – СПИД – крушение надежд... На периферии ассоциативного поля возникают Кен Кизи, Веселые Проказники и Жек Керуак (Jean-Louis

“Jack” Kerouac, 1922–1969), ключевая фигура бит-поколения (Beat Generation), автор романа “On the Road” (1957), которые включили психоделический опыт и психоактивные вещества в сферу своей жизни.

В рекламном клипе сигарет “West”, сочиненном Татарским и отвергнутом Ханиным, обнаруживается один из наиболее общих кодов к тексту романа, суть которого сводится к снятию оппозиций, в частности, противопоставления Востока и Запада, мечты и реальности, свободы и смерти, субъекта и объекта. Имя героя – Вавилон – восходит не только к «Василию Аксенову» и «Владимиру Ильичу Ленину» (12) или к древнему Вавилону (12), как явствует из автокомментария Татарского, но и к Вавилону растафарианства<sup>7</sup> и означает западную цивилизацию. Понятие *Babylon* было заимствовано у растафари «Черными пантерами» (Black Panthers), которые, как и Gay Liberation, в т. ч. Village People, были представителями контркультуры, получившей развитие на американском западе – в Калифорнии; именно они и сделали данное понятие популярным:

In 1969, the Black Panther Party warned that fundamental change must come to the United States, lest it “perish like Babylon,” the biblical city that fell under the weight of its own corruption and imperial ambitions. “Babylon” as place and concept passed into the lexicon of radical black politics, borrowed from African American religious tradition, as well as from the Jamaican Rastafarians for whom Babylon denoted Western capitalism and imperialism. In the hands of the Panthers, Babylon acquired a new rhetorical provocativeness: “in the concrete inner city jungles of Babylon” men and women would join together “to cast aside their personal goals and aspirations, and begin to work unselfishly together.” So, Babylon stood for both, the inevitability of imperialism’s demise and for the possibility that something better might be erected in its place, something more democratic. “The people of Babylon” could, through struggle, throw off oppression and create a new day<sup>8</sup>.

В лексиконе «Черных пантер» *Babylon* характеризуется той же амбивалентностью, которую утверждает рекламная концепция “Go West” у Пелевина. Остается добавить, что в растафарианстве концептуализируется конопля, которая связывается с мудростью, а в ряде направле-

---

<sup>7</sup> Растафарианство (от Рас Тафари, т. е. принц Тафари, – имя императора Эфиопии до его коронации в 1930 г.) – религиозное учение, возникшее на Ямайке в 1930-е гг. и получившее распространение в 1970-е гг. благодаря музыке регги.

<sup>8</sup> Self Robert O. American Babylon: Black Panthers and Proposition 13 // *Race, Poverty & the Environment / Race and Regionalism*. 2008. Vol. 15, No. 1. URL: <http://www.urbanhabitat.org/node/2805>.

ний растафарианства курению марихуаны приписывается обрядовое значение<sup>9</sup>.

В то же время “Go West” поднимает пласт значений, связанных с темой смерти. В британском английском языке выражение “*to go west*” может иметь значение ‘умереть’,<sup>10</sup> что актуализирует значимый для Пелевина трагический финал порыва к свободе, заданный интерпретацией песни группой Pet Shop Boys<sup>11</sup>. Мрачные ассоциации подытоживают смысловой ряд, возникающий в сознании Татарского при просмотре рекламного ролика телевизионной трубки «Блэк Тринитрон» и открывающийся упоминанием еще одного клипа Pet Shop Boys – “It’s a Sin”. Данный ряд строится на основании звукового сходства: sin (It’s a Sin) – сон (It’s a Сон) – Сонгми, где Сонгми – вьетнамская деревня, «ставшая культовой после американского авианалета» (239) 1969 г., во время которого были уничтожены более пятисот мирных жителей. Ассоциативный ряд здесь: “Go West” – смерть – Pet Shop Boys – смерть – “It’s a Sin” – Сонгми – смерть. Апокалиптическую интерпретацию поддерживает вторая версия рекламы сигарет «Парламент»:

«Парламент» с танками на мосту – сменить слоган. Вместо «дыма Отечества» – «All that jazz». Вариант плаката – Гребенщиков, сидящий в лотосе на вершине холма, закуривает сигарету. На горизонте – церковные купола Москвы. Под холмом – дорога, на которую выползает колонна танков.

<sup>9</sup> Еще одна ассоциация со словом Вавилон: “Bridges to Babylon” – название студийного альбома (1997) группы The Rolling Stones, участники которой имеют богатый психоделический опыт, и последовавшего за выпуском альбома турне 1997–1998 гг., в который входил концерт The Rolling Stones на стадионе Лужники в Москве непосредственно перед дефолтом – 11 августа 1998 г., т. е. в период создания Пелевиным романа «Generation “П”».

<sup>10</sup> Так, Оксфордский словарь английского языка дает следующее определение и примеры: ‘also fig., to die, perish, disappear’: “1915 E. Corri *Thirty Yrs. Boxing Referee* 2, I shall once be in the company of dear old friends now ‘gone West’. 1919 J. B. Morton *Barber of Putney* ix, ‘All the Lewis guns gone west,’ someone said. 1919 *Blackw. Mag.* Sept. 368/2 Their parcels.. went persistently ‘west’. 1925 *Cole Death of Millionaire* vi. 57 Wilson sighed. ‘There’s valuable evidence gone west’, he said. ‘It may be hard to pick up the trail now’” (*The Compact Edition of the Oxford English Dictionary*. 1971. Vol. II. P–Z. Oxford University Press, 321). См. также: *Oxford Advanced Learner’s Dictionary of Current English* / Ed. A. S. Hornby. 1974. Oxford University Press, 996.

<sup>11</sup> В романе описывается реклама Аэрофлота, привлекавшая внимание Татарского, где «по трапу, приставленному к увешанной райскими плодами пальме» поднимается семейная пара (образ, переключающийся с взбирающимися по лестнице в небо советскими физкультурниками в клипе “Go West”), что наводит Татарского на мысль о смерти пассажиров в воздухе и прочитывается как реклама транспортировки в рай (165).

Слоган:

*ПАРЛАМЕНТ*

ПОКА НЕ НАЧАЛСЯ ДЖАЗ (139).

На фоне буддийского спокойствия Гребенщикова – пародийной вариации на тему «лотосовой мантры» «Ом мани падме хум» (санскр. *Om mani padme Hum* – ‘Да будет так, драгоценность-лотос’) <sup>12</sup> – разворачиваются грозные события: по-драконьи «выползает» колонна танков. Из рекламного текста вычитывается значение «джаза» как смертельной перестрелки. Кроме того, “All that Jazz” (в русском переводе: «Весь этот джаз» или «Вся эта суета») – это прямая отсылка к одноименному, отчасти автобиографическому фильму (1979) американского хореографа и режиссера, создателя характерной разновидности джазового танца Боба Фосси (Bob Fosse, 1927–1987), в котором Фосси обыгрывает идею собственной смерти: главный герой Джо Гидеон (Roy Scheider) в финале фильма умирает во время операции на сердце и, умирая, видит свою смерть как последнюю сцену мюзикла, постановщиком которого является он сам <sup>13</sup>. Герой фильма, как и его создатель Боб Фосси, практически ежедневно пользуется декстроамфетамином, одним из соединений амфетамина – наркотика-стимулятора. Курение же сигарет переключается с курением гашиша и марихуаны. Ассоциативные ряды в данном случае: сигареты – джаз – смерть – психоделики, сигареты – буддизм – психоделики – джаз – смерть... Одни цепочки ассоциаций порождают другие. Сочетание буддизма, психоделиков, джаза и смерти заставляет вспомнить также о Джеке Керуаке, поклоннике Чарли Паркера и джазового стиля би-боп <sup>14</sup>, употреблявшем не только марихуану, но и сильные наркотики, увлекавшемся буддизмом и дзен-буддизмом, написавшем под влиянием буддизма биографию Будды Гаутамы (1955) и роман “The Dharma Bums” (1958). Впро-

<sup>12</sup> Диктуя Татарскому вместо мантры предложение из учебника иврита, Гиреев, который хорошо знает «лотосовую мантру», меняет начальное «од» на мантрийское «ом», хотя и не добавляет в конце «хум» (165). Заметим, что увлечение Бориса Гребенщикова буддизмом общеизвестно.

<sup>13</sup> Добавим, что тема смерти как перехода в другое измерение присутствует в рекламном клипе кроссовок Найки (126), созданном коллегой Татарского и построенном на «Американской Культурной Параллели» (по терминологии Татарского), т. е. на информации о массовом ритуальном самоубийстве в марте 1997 г. (привязанном к появлению кометы Хейла-Боппа) 39 членов религиозной группы «Врата рая» (“Heaven’s Gate”), считавших, что они не умирают, а покидают Землю, проходя Вратами рая и переходя на другой уровень развития. Все умершие были одеты в черную одежду и черно-белые кроссовки Nike.

<sup>14</sup> Би-боп (*bebop*) – джазовый стиль, сформировавшийся в США в 1940-е гг.; его отличает быстрый темп, виртуозность исполнения и сложные импровизации.

чем, джаз, наркотики, восточные практики – конституирующие составляющие Beat Generation в целом. Добавим, что центральные фигуры Beat Generation, сформировавшегося в Нью-Йорке, затем переместились на американский запад – в Сан-Франциско, где установили тесные связи с так называемым San Francisco Renaissance – американским поэтическим авангардом, в свою очередь, тесно связанным с джазовой культурой.

### 3.

Beat Generation и пришедшие ему на смену Кен Кизи, Веселые Проказники, а затем и хиппи, с одной стороны, и Тимоти Лири (Timothy Francis Leary, 1920–1996), американский писатель, психолог-экспериментатор и серьезный исследователь психоделических препаратов, с другой, видели в наркотиках, в первую очередь, в психоделиках, возможность расширения сознания и другого, более глубокого и полного восприятия мира вплоть до изменения самого мира, средство, открывающее двери в другую реальность. ЛСД и другие психоделики, фиксируя зрительное внимание на деталях, в то же время сообщают данным деталям глубинный смысл, часто принимаемый в психоделическом опыте за откровение. Легкий переход с уровня поверхности, т. е. с элементов внешнего опыта, на уровень глубины, т. е. на уровень концептуального знания о вещи, характерен для психоделического опыта, который позволяет на определенном этапе выйти за пределы физического тела, занять метапозицию по отношению к себе и окружающей действительности. Данное скольжение между поверхностью и глубиной, как правило, связанное с психоделической темой, – характерная черта «Generation “П”» Пелевина. Открывающийся глубинный смысл актуализирует вопрос соответствия данного подтекста «откровениям» психоделического опыта.

Рекуррентный мотив сигарет и курения у Пелевина включается в реализацию психоделической темы и оказывается связанным с суфийскими мотивами и смыслами. Так, одним из первых наиболее удачных рекламных текстов, написанных Татарским, стала реклама сигарет «Парламент». Гуляя по лесу в состоянии наркотического опьянения, вызванного мухоморной настойкой, Татарский – в подсознательном поиске концептуального решения рекламного клипа – обращается за советом к своему бывшему нанимателю Гусейну, вернее, к галлюцинации, принявшей вид Гусейна, и получает от галлюцинации ответ об ассоциативности слова «парламент»:

– Была такая поэма у аль-Газзави. «Парламент птиц». Это о том, как тридцать птиц полетели искать птицу по имени Семург – короля всех птиц и великого мастера.

- А зачем они полетели искать короля, если у них был парламент?
- Это ты у них спроси. И потом, Семург был не просто королем, а еще и источником великого знания. А о парламенте так не скажешь.
- И чем все кончилось? – спросил Татарский.
- Когда они прошли тридцать испытаний, они узнали, что слово «Семург» означает «тридцать птиц».
- От кого?
- Им это сказал божественный голос (52).

В ответе Гусейна имя персидского религиозного философа Аль-Газали сопряжено с названием поэмы «Парламент птиц» (в других переводах названия: «Конференция птиц», «Беседа птиц»; перс. ????, ?????), автором которой является персидский поэт Аттар. И Аттар, и Аль-Газали непосредственно связаны с суфизмом: Аттар – суфийский поэт, создатель суфийского ордена, живший в суфийской общине и прошедший путь суфия. Аль-Газали – один из основателей суфизма, автор книг по суфизму, увидевший в суфизме непосредственный опыт религиозного переживания и знания в отличие от опосредованного рационализма научной мысли. В суфийской поэме Аттара группа птиц преодолевает семь долин – семь ступеней на пути к совершенству, и, как и объяснил Гусейн, узнает, что Симург (у Пелевина – Семург) означает тридцать птиц (?? – си – тридцать, ??? – мург – птица).

Впрочем, суфийская тема возникает уже в первом описании Гусейна: «Гусейн был худеньким невысоким парнем с постоянно маслянистыми от опиатов глазами; обычно он лежал на матрасе в полупустом вагончике, которым кончалась шеренга ларьков, и слушал суфийскую музыку» (18). Не случайно Гусейн благожелательно относится к лживому заявлению Татарского о цветочном бизнесе с азербайджанцами. Образ розы отсылает к персидской мистической традиции, в первую очередь, к сказанию о розе и соловье, в котором соловей, влюбленный в белую розу, обнимает розу и умирает, пронзенный ее шипами, окрашивая белые лепестки кровью. В суфизме соловей символизирует душу, а красная роза – совершенную красоту Аллаха. Ханин же в телефонном разговоре с Гусейном вспоминает иную розу – «розу персов» из поэзии Борхеса, незнакомой Гусейну: «Какая роза персов? Какой Ариосто? Кто? Кого?» (170)<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> У Борхеса (пер. Б. Дубина): «Та роза, которая вне тленья и стиха, – всего лишь аромат и тяжесть, роза чернеющих садов, глухих ночей, любого сада на любом закате, та, воскресающая волшебством алхимика из теплой горстки пепла, та роза персов или Ариосто, единая вовеки, вовеки роза роз, тот юный платонический цветок – слепая, алая и для стиха недосыгаемая роза» (Борхес Хорхе Лунс. «Страсть к Буэнос-Айресу». 1923).

Следующая сигаретная реклама (реклама сигарет «Давидофф») поддерживает и укрепляет связь сигарет с восточной тематикой. Отталкиваясь от рекламы «Давидофф Классик», выполненной в мрачных тонах, Татарский создает проект, где за основу взят светлый фон, а текст на белой пачке выполнен золотыми буквами, в т. ч. и слова Davidoff Lights (61). Белый и золотой – основные цвета в исламе: белый – цвет достоинства (Мухаммад и его приближенные носили белые тюрбаны), желтый – цвет священной коровы, первой жертвы Аллаху. Рекламный проект кофе «Нескафе Голд» поддерживает мусульманскую тему: кофе, история распространения которого началась с Аравийского полуострова, встраивается в контекст террористической активности с взрывами и убийствами.

Впрочем, в первую очередь, мусульманские и суфийские смыслы пелевинского романа связаны не с сигаретами и курением, а с образом Симурга, персидского мифического существа. Симург возникает после разговора Татарского с галлюцинацией-Гусейном – как «тихий и насмешливый голос», который Татарский узнает позднее, уже при встрече с Симургом. Искаженный вариант имени не затемняет образа Симурга: «Семург, сирруф, – сказал в голове знакомый голос, – какая разница? Просто разные транскрипции» (275). С Симургом иранских мифов перекликается и внешний облик сирруфа. Симург обычно изображается как напоминающее птицу крылатое существо с головой собаки, лапами льва, обитающее рядом с водой; его образ восходит к Сэнмурву – мифологической полусобаке-полуптице, покрытой рыбьей чешуей, возможно, лежащей в основе образа восточнославянского бога Симаргла (Семаргла)<sup>16</sup>. Пелевинский сирруф также совмещает черты собаки, птицы и рептилии. Более того, «хромой пес Пиздец с пятью лапами» может быть интерпретирован как собачья составляющая двойной сущности пелевинского Симурга, ассоциируемая со смертью – «Гамовер» (288). Собственно, имя хромого пса является одним из прочтений «П» в названии романа Пелевина, предложенным Татарским (297).

Обитель Сэмурва – «дерево всех семян», или Мировое дерево и одновременно Дерево жизни (??? – Хом, или Хум, в среднеперсидском), – в некоторых ботанических параллелях связывается с растением, обладающим психотропным галлюциногенным действием, и с сомой – ритуальным напитком индо-иранцев и древних персов, а в романе Олдоса Хаксли «О дивный новый мир» (Aldous Huxley “Brave New World”) – галлюциногеном, тем самым вплетаясь в общее развитие психоделической темы в «Generation “П”». В романе Пелевина Татарский перед обрядом посвяще-

---

<sup>16</sup> Тревер К. В. *Сэнмурв-Паскудж. Собака-птица*. Л.: Гос. Эрмитаж, 1937.

ния рассматривает древний базальт с изображениями великой богини, собаки и растения – варианта дерева жизни – и узнает, что ему предстоит стать членом Общества Садовников, в задачу которых входит пестование священного дерева.

Вторая и последняя встреча Татарского с Гусейном происходит в тот момент, когда Татарский, повинувшись некоему интуитивному желанию, сочиняет слоган для рекламного клипа пива «Туборг». В слогане, сложившемся в голове Татарского, присутствуют основные суфийские мотивы: путь, смерть, прозрение (166). В финале романа вновь возникает рекламный клип пива Туборг, решенный в образах поэмы Аттара «Парламент птиц»:

Это незаконченный клип для пива «Туборг» под слоган «*Sta, viator!*» (вариант для региональных телекомпаний – «Шта, авиатор?»), в котором анимирована известная картинка с одиноким странником. Татарский в распахнутой на груди белой рубахе идет по пыльной тропинке под стоящим в зените солнцем. Внезапно в голову ему приходит какая-то мысль. Он останавливается, прислоняется к деревянной изгороди и вытирает платком пот со лба. Проходит несколько секунд, и герой, видимо, успокаивается – повернувшись к камере спиной, он прячет платок в карман и медленно идет дальше к ярко-синему горизонту, над которым висят несколько легких высоких облаков. Ходили слухи, что был снят вариант этого клипа, где по дороге один за другим идут тридцать Татарских, но так это или нет, не представляется возможным установить (301).

Татарский/тридцать Татарских удаляется/удаляются от камеры, направляясь «к ярко-синему горизонту, над которым висят несколько легких высоких облаков» (301), т. е. уменьшается до размеров точки на экране и исчезает из поля зрения.

Симург суфийской традиции, возникающий в последнем «невиденном» и «невидимом» клипе Татарского, – фантом, недоступный обычному человеческому зрению. Видение Симурга на вершине горы Каф – завершающий этап духовной реализации в терминах суфизма. На языке поэзии выражение «увидеть Симурга» означает «осуществить несбыточную мечту». Согласно Ямпольскому, «пространство манифестации» видений разного рода, в т. ч. исключающих зрение, практически всегда имеет форму глаза, в результате чего функция глаза двойная – «аппарата зрения и темной комнаты проекций образов из глубины сознания»<sup>17</sup>. Пере-

---

<sup>17</sup> Ямпольский М. *О близком (Очерки немиметического зрения)*. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 153.



ход глаза с внешнего на внутренне видение, в свою очередь, характерен, по Ямпольскому, для особых состояний, в частности для умирания<sup>18</sup>. Последняя долина, которую преодолевают птицы в поэме Аттара, – это долина смерти, «Уничтожение». Пройдя через стадию умирания и перейдя от внешнего к внутреннему видению, птицы опускаются на гору Симурга, где понимают, что Симург – это они сами, каждая в отдельности и все вместе. Аттар акцентирует необходимость разрушения себя на пути к совершенству. Данный переход отмечен осознанием субъектом своей объектности и субъектно-объектным единством. Достигнув садов единения, птицы видят, как в зеркале, свое отражение и конец пути. Татарский в романе видит себя в телевизионных клипах. Конец романа – исчезновение Татарского, оставившее открытым вопрос о его переходе на другой уровень сознания.

#### 4.

По мнению Тимоти Лири, исследователя психоделических препаратов и создателя Лиги Духовного Открытия (The League For Spiritual Discovery, LSD), психоделический опыт дает возможность пережить состояния, описанные в «Тибетской книге мертвых» (*Бардо Тодол*), что позволяет тем самым приобрести опыт умирания<sup>19</sup>. В результате данных переживаний становится возможным переход на качественно новый уровень сознания. Тимоти Лири считает, что

A psychedelic experience is a journey to new realms of consciousness. The scope and content of the experience is limitless, but its characteristic features are the transcendence of verbal concepts, of space-time dimensions, and of the ego or identity. Such experiences of enlarged consciousness can occur in a variety of ways: sensory deprivation, yoga exercises, disciplined meditation, religious or aesthetic ecstasies, or spontaneously. Most recently they have become available to anyone through the ingestion of psychedelic drugs such as LSD, psilocybin, mescaline, DMT, etc. Of course, the drug dose does not produce the transcendent experience. It merely acts as a chemical key – it opens the mind, frees the nervous system of its ordinary patterns and structures. The nature of the experience depends almost entirely on set and setting. Set denotes the preparation of the individual, including his personality structure and his mood at the time. Setting is physical – the weather, the room's atmosphere; social –

---

<sup>18</sup> Там же. С. 157.

<sup>19</sup> Впрочем, сам Тимоти Лири в конце жизни, умирая от рака, признался, что, скорее всего, опыт смерти приходит только в процессе умирания, возможность же приобщиться к нему вне ситуации умирания – иллюзия.

feelings of persons present towards one another; and cultural – prevailing views as to what is real. <...> Different explorers draw different maps. Other manuals are to be written based on different models – scientific, aesthetic, therapeutic<sup>20</sup>.

В финале многих произведений Пелевина, включая «Generation “П”», происходит «выпадение» героя за рамки реальности. Герой то ли исчезает, то ли умирает, то ли освобождается, то ли переходит на другой уровень сознания. В «Шлеме ужаса» происходит «слив» и трансформация системы лабиринта, в который помещены герои книги, в «Зале поющих кариатид» внутренняя энергия героини Лены освобождается в момент, когда ей помогают «скинуть» человеческое тело, в «Ассасине» Али «выпадает» из уготованной ему роли ассасина и сбегает из «рая»... В «Generation “П”» Пелевин репродуцирует элементы психоделического воздействия, ведущего к освобождению сознания и, в свою очередь, имеющего аналогом дзен-буддистские практики<sup>21</sup>.

Предметом медитативного осознания в дзене является так называемый коан. Дайсэцу Т. Судзуки приводит разные примеры коана, в т. ч. коан, повествующий об открытии внутреннего зрения у одного из учеников, достижения им состояния сатори как реакции на испытанную боль, которая, собственно, и нарушает логическое движение его мысли:

Hyakujo (Pai-chang) went out one day attending his master Baso (Ma-tsu), when they saw a flock of wild geese flying. Baso asked:

“What are they?”

“They are wild geese, sir”.

“Whither are they flying?”

“They have flown away”.

Baso, abruptly taking hold of Hyakujo’s nose, gave it a twist. Overcome with pain, Hyakujo cried out: “Oh! Oh!”

Said Baso, “You say they have flown away, but all the same they have been here from the very first<sup>22</sup>.”

<sup>20</sup> Leary Timothy; Metzner Ralph; and Alpert Richard. *The Psychedelic Experience: A Manual Based on the Tibetan Book of the Dead*. Citadel Publisher, 1995. P. 11–12.

<sup>21</sup> Интересно, что Леонард Коэн, эпиграфом из песни которого открывается роман Пелевина, закончив турне с альбомом *The Future*, в который входит песня “Демосгасу”, на пять лет уединился в дзен-буддийском монастыре Mount Baldy Zen Center близ Лос-Анджелеса, где стал личным помощником основателя монастыря Джошу Сасаки (Joshu Sasaki), учителя школы риндзай-сю.

<sup>22</sup> Suzuki D. T. *An Introduction to Zen Buddhism*. New York: Grove/Atlantic, Inc., 1964. P. 89–90. Заметим, что в другом коане под названием “Three Days More” прозрение у ученика наступает как реакция на угрозу смерти: “Suiui, the disciple of Hakuin, was a good teacher. During one summer seclusion period, a pupil came to him from a southern

Внутреннее зрение – «третий глаз», который открывается интуитивному сознанию, позволяет видеть сущность вещей. В момент боли Хуайкэ вышел за привычные логические рамки и нашел ответ на вопрос учителя. Д. Т. Судзуки определяет сатори как

<...> an intuitive looking into the nature of things in contradistinction to the analytical or logical understanding of it. Practically, it means the unfolding of a new world hitherto unperceived in the confusion of a dualistically-trained mind. Or we may say that with satori our entire surroundings are viewed from quite an unexpected angle of perception<sup>23</sup>.

Данное понимание сатори как выходящего за пределы дуалистической логики взгляда на мир переключается с концепцией видения, вырисовывающейся из бесед Карлоса Кастанеды с доном Хуаном, опубликованных на русском языке под редакцией Виктора Пелевина. Истинное видение в понимании дона Хуана, как и в дзене, есть видение сущности вещей, которое становится возможным только в случае отказа от единого доминантного взгляда на мир:

- На что похоже *виденье*, Дон Хуан?
- Ты должен научиться *видеть*, чтобы узнать это. Я не могу рассказать тебе.
- Это секрет, который мне нельзя знать?
- Нет. Просто я не могу описать тебе этого.
- Почему?
- Потому что это не имело бы для тебя никакого смысла.
- Испытай меня, дон Хуан. Может быть, это будет иметь смысл.
- Нет. Ты должен сделать это сам. Когда ты научишься, ты сможешь *видеть* каждую вещь в мире иначе. <...>
- Выглядят ли вещи всегда одними и теми же, когда ты *видишь* их?
- Вещи не меняются. Ты меняешь свой способ смотреть, вот и все.

---

island of Japan. Suiwo gave him the problem: "Hear the sound of one hand". The pupil remained three years but could not pass the test. One night he came in tears to Suiwo. "I must return south in shame and embarrassment," he said, "for I cannot solve my problem". "Wait one week more and meditate constantly", advised Suiwo. Still no enlightenment came to the pupil. "Try for another week", said Suiwo. The pupil obeyed, but in vain. "Still another week". Yet this was of no avail. In despair the student begged to be released, but Suiwo requested another meditation of five days. They were without result. Then he said: "Meditate for three days longer, then if you fail to attain enlightenment, you had better kill yourself". On the second day the pupil was enlightened" (*Zen Flesh, Zen Bones* / Reps Paul, ed. Boston, MA: Tuttle Publishing, 1998. P. 45).

<sup>23</sup> Suzuki D. T. *Zen Buddhism*. New York: Doubleday & Company, Inc., 1956. P. 84.

- Я имею в виду, дон Хуан, что если ты *видишь*, например, одно и то же дерево, остается ли оно таким же всегда, когда ты *видишь* его?
- Нет, оно меняется, и все же оно – то же самое.
- Но если то же самое дерево меняется всякий раз, когда ты *видишь*, то твоё *виденье* может быть простой иллюзией? <...>
- Когда ты смотришь на вещи, ты не *видишь* их. Ты просто смотришь на них – для того, я полагаю, чтобы убедиться, что там что-то есть. Поскольку ты не связан с *виденьем*, вещи выглядят практически одинаково всегда, когда ты смотришь на них. С другой стороны, если ты умеешь *видеть*, ни одна вещь никогда не оказывается той же самой, когда ты видишь ее, и тем не менее она та же самая (25 мая 1968 года)<sup>24</sup>.

Психоделическая тема у Пелевина продиктована стремлением выйти за привычные логические рамки, освободить интуитивное сознание и открыть внутреннее зрение. Реализуясь на уровне структуры текста, она, в результате, становится ключом – одной из практик расширения сознания и открытия внутреннего зрения, которое выводит взгляд за рамки текста произведения.

---

<sup>24</sup> Кастанеда К. *Учения дона Хуана: Сочинения* / Перевод с англ. В. Максимова. Ред. текста В. Пелевина М.: Эксмо, 2000. С. 208. Курсив Кастанеды.

## *VI. НЕХВАТКА И ПЕРЕХОД*

---

---

## *Интимный дневник: память тела и текст*

---

### *1. Мимесис и тело*

Мимесис – имитация или воспроизведение в литературе и искусстве аспектов чувственной действительности<sup>1</sup> – по Э. Ауэрбаху, посвятившему этой теме книгу с одноименным названием (Auerbach Erich. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendlandischen Literatur*, 1946), является наиболее общим, широким и универсальным родовым свойством искусства. Миметизм (в терминологии Ауэрбаха реализм в широком смысле слова) соотносим с построением модели возможного мира, где объекты (положения дел), логические связи и отношения имеют аналоги в реальной действительности. При этом миметическая функция литературы не является художественной разновидностью референции к реальному миру, так как мимесис представляет собой воспроизведение в художественном произведении конкретно-чувственных объектов (положения дел) не реального, а возможного мира, построенного как возможный «возможный мир». Миметическое изображение действительности выступает как «сущее в возможности», то есть вне зависимости от объективного статуса мира, но в то же время, как одна из совозможностей действительного мира, оно присуще каждому произведению искусства<sup>2</sup>. Различие между

---

<sup>1</sup> Термин мимесис в значении 'подражание' принадлежит Аристотелю (Аристотель. *Поэтика* // Аристотель. *Сочинения в четырех томах* / Ред. В. Ф. Асмус. Т. 4. М.: Мысль, 1983. С. 646). Как отмечает Л. Гинзбург, «слово мимесис допускает толкование более широкое – преображающее воспроизведение объекта» (Гинзбург Л. *Литература в поисках реальности*. Л.: Советский писатель, 1987. С. 5).

<sup>2</sup> Ауэрбах Эрих. *Мимесис*. М.: Прогресс, 1976. Как показывают исследования психологов, в случае встречи субъекта с объектом, во всех отношениях новым для воспринимающего сознания, у субъекта не возникает никакой реакции. Возникновение реакции, в т. ч. и реакции на неизвестное, предполагает существование в воспринимающем сознании параметров, позволяющих классифицировать тот или иной объект (или положение дел) как новое (неизвестное). Миметическая же функция, актуализируя представления о действительности, т. е. создавая параметры восприятия – референциальную матрицу текста, – обеспечивает, тем самым, его прочтение. Таким образом, миметизм (как психологически обусловленный аспект восприятия текста) является неотъемлемой частью практически каждого художественного произведения. В. Изер отмечает, что «изображенная в тексте реальность не должна реальность изображать; она указывает на нечто, чем не является, хотя ее функция – сделать это нечто постижимым» (Изер В. *Вымыслобразующие акты* (глава из книги «Вымышленное и воображаемое: набросок литературной антропологии») // *Новое Литературное Обозрение*. 1997. № 27. С. 32).

«реалистическими» в широком смысле слова и нереалистическими произведениями не в мимикрии – репродукции жизни первыми и в ее отсутствии у вторых, а в самих вымыслообразующих актах селекции и комбинирования – в том, что именно отбирается автором, какой перекодировке подвергается и в какой иерархии выстраивается. Как считает В. Изер, «выбор автора можно описать только в терминах осуществленных им селекций; эти селекции, в свою очередь, выявляют позицию, занятую автором по отношению к наличному миру. Если бы актом селекции управлял заданный набор правил, тогда <...> сам акт <...> был бы просто еще одной формой актуализации возможного внутри господствующей конвенции»<sup>3</sup>.

Мимесис в литературе, впрочем, связан не только с воспроизведением объектов конкретно-чувственной действительности, но и с репрезентацией (воспроизведением) действий (движений) человеческого тела. Если рассматривать художественное произведение с точки зрения мимесиса телесной динамики, то можно говорить об отражении воображаемого тела рассказчика, его телесной партитуры, в телесной партитуре персонажей произведения, механике их тел. В круг основных функциональных проявлений телесности попадают различные деформации и конвульсии физиологического тела (смеховая мимика, танец, жестикуляция)<sup>4</sup>.

Несмотря на обусловленную физиологией связь подобных деформаций тела с реальным миром, их функциональная значимость выходит далеко за рамки этого мира. Деформации тела в художественном тексте при всей иллюзии реальности, обусловленной физиологической телесностью потенциального объекта-референта, выступают в функции актуализатора границы материального и идеального, реального и ирреального, что в результате вызывает обращение к феноменологическому телу, к различным интерпретациям телесной схемы и, в итоге, к вопросу о границе и поверхности тела. Особое значение тело и телесность приобретают в автобиографическом дискурсе, в особенности, в дискурсе, фиксирующем пороговые ситуации – тот *rite de passage*, в который вступает субъект автобиографии.

## 2. Память как нарратив

Автобиографическая память, в т. ч. автобиографическая интимная память, дифференцируется от общей памяти о событиях и в ряде случаев от эпизодической памяти. Так, общая память о событиях отсылает к опреде-

<sup>3</sup> Изер В. Вымыслообразующие акты // *Новое Литературное Обозрение*. С. 26.

<sup>4</sup> Ямпольский М. *Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис)*. М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 18–29.

ленному фрейму события (например, новое знакомство) без его детализации (время, место, окружение, в котором произошло знакомство, обстоятельства встречи и т. п.). Общая память может соотноситься с общими представлениями об интимных эпизодах или событиях – рассматривание в зеркале своего обнаженного отражения, доверительный разговор с подругой, свидание с любимым человеком и т. п., – но также без конкретизации и детализации данного представления, выступающего в качестве поведенческого стереотипа. Эпизодическая память, напротив, отсылает не к общему представлению, а к определенному событию, произошедшему в определенное время, но при этом не обязательно автобиографичному по своей природе<sup>5</sup>. Автобиографическая память – это специфическая, личная, продолжительная память об определенных событиях (что сближает автобиографическую память с эпизодической), которые обладают, как правило, особой важностью для самосознания субъекта и формируют “one’s personal life history”<sup>6</sup>. С точки зрения Джона Локка, различавшего «тождество человека» (телесное единство) и «тождество личности» (единство самосознания), последнее как раз и обусловлено наличием у человека личной (то есть автобиографической) памяти о прошлом<sup>7</sup>. Память лежит в основе самосознания и самопознания. Более того, как утверждает Уильям Джеймс, в самом факте памяти о прошлом заключена интимность:

When Paul and Peter wake up in the same bed, and recognize that they have been asleep, each one of them mentally reaches back and makes connection with but *one* of the two streams of thought which were broken by the sleeping hours. As the current of an electrode buried in the ground unerringly finds its way to its own similarly buried mate, across no matter how much intervening earth; so Peter’s present instantly finds out Peter’s past, and never by mistake

---

<sup>5</sup> Исследователи отмечают, что, с одной стороны, автобиографическая память не всегда является эпизодической (так, например, невозможно представить в виде эпизодической памяти безусловно автобиографическое знание даты и места своего рождения), с другой стороны, эпизодическая память не всегда автобиографична (Sutton J. Memory // *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2010 Edition) / Edward N. Zalta (ed.). URL: <http://plato.stanford.edu/archives/sum2010/entries/memory/> Основная проблема, которую решают психологи, однако, сводится к определению факторов формирования автобиографической эпизодической памяти, а именно: как организованы воспоминания – вокруг “self-schema” или на базе совместных воспоминаний родителей и детей.

<sup>6</sup> Nelson K. The psychological and social origins of autobiographical memory // *Psychological Science*. 1993. No. 4. P. 8.

<sup>7</sup> Locke J. *An Essay concerning Human Understanding*. London, 1690 // <http://www.gutenberg.org/files/10615/10615.txt>



knits itself on to that of Paul. Paul's thought in turn is as little liable to go astray. The past thought of Peter is appropriated by the present Peter alone. He may have a *knowledge*, and a correct one too, of what Paul's last drowsy states of mind were as he sank into sleep, but it is an entirely different sort of knowledge from that which he has of his own last states. He *remembers* his own states, whilst he only *conceives* Paul's. Remembrance is like direct feeling; its object is suffused with a warmth and intimacy to which no object of mere conception ever attains. This quality of warmth and intimacy and immediacy is what Peter's *present* thought also possesses for itself. So sure as this present is me, is mine, it says, so sure is anything else that comes with the same warmth and intimacy and immediacy, me and mine. <...> This community of self is what the time-gap cannot break in twain, and is why a present thought, although not ignorant of the time-gap, can still regard itself as continuous with certain chosen portions of the past<sup>8</sup>.

Если так, то автобиографическая интимная память – это личная, продолжительная память о конкретных важных событиях интимного характера.

Исследования по развитию детской памяти показывают, что дети обычно не в состоянии вспомнить события, произошедшие с ними до достижения возраста трех – трех с половиной лет. Детская амнезия преодолевается в процессе овладения ребенком навыками рассказа о случившихся с ним событиях в общении с другими людьми, то есть в процессе овладения навыками нарративизации своей жизненной истории. Данная модель автобиографической памяти как результата социального взаимодействия (Nelson) противостоит модели автобиографической памяти как результата смены «схем памяти» при взрослении (Schachtel)<sup>9</sup>. Если следовать первой из этих моделей, то автобиографическая интимная память (то есть память о внутреннем и сокровенном) оказывается изна-

---

<sup>8</sup> James William. *The Principles of Psychology*. In two volumes. Vol. 1. New York: Henry Holt & Co, 1890; New York: Dover, 1950. P. 238–239.

<sup>9</sup> Э. Шахтель считает, что с возрастом меняются основные способы репрезентации событий (Schachtel E. On memory and childhood amnesia // *Psychiatry*. 1947. Vol. 10, 1–26). Однако, согласно исследованиям К. Нельсон (Nelson K. The psychological and social origins of autobiographical memory // *Psychological Science*), это не так. Ч. Томпсон, Дж. Скворонски, Ст. Ларсен и А. Бетц, противопоставляя две модели памяти – как результата социального взаимодействия и как результата трансформации при взрослении, – приходят к заключению, что “overcoming childhood amnesia may reflect the process of children learning how to talk about memories with others <...> how to tell their life stories as a narrative. <...> Unlike the schema change theory, the social interaction model suggests that children learn how to retain their memories in a recoverable form by formulating them as narratives” (Thompson Ch. P., Skowronski J. J., Larsen S. F., Betz A. *Autobiographical Memory: Remembering What and Remembering When*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1996. P. 3).

чально нацеленной на преодоление своей замкнутости посредством нарративизации интимного опыта. Интересно, что именно нарратив события, как показывают исследования психологов, обеспечивает его закрепление в памяти<sup>10</sup>. Функция автобиографической памяти в таком случае – в накоплении личного опыта и в обмене этим опытом с другими людьми. Воспоминания имеют значимость для настоящего не потому, что они определяют действия субъекта в настоящем, – считает Нельсон, – но потому, что они *shareable* – ‘разделяемы’ с другими людьми. Как отмечает К. Нельсон,

The claim here is that the initial functional significance of autobiographical memory is that of sharing memory with other people, a function that language makes possible. Memories become valued in their own right – not because they predict the future and guide present action, but because they are shareable with others and thus serve a social solidarity function. I suggest that this is a universal human function, although one with variable, culturally specific rules<sup>11</sup>.

Если различие автобиографической и эпизодической памяти часто почти неуловимо, то различие эпизодической памяти и общей памяти о событиях безусловно. Эпизодическая память – это воспроизведение события, его репродукция; общая память о событиях – это реконструкция события. Только в результате накопления воспоминаний о повторяющихся эпизодах формируется система общей памяти о событиях. Автобиографическая память, однако, может выступать и как репродуктивная, и как реконструктивная память о событиях. При этом автобиографическая память подразделяется, с одной стороны, на репродуктивную и/или реконструктивную память о важных событиях индивидуальной истории, а с

---

<sup>10</sup> К. Нельсон (1993), обсуждая неопубликованные исследования Теслер (Tessler M. *Making memories together: The influence of mother-child joint encoding on the development of autobiographical memory style*. 1991. Unpublished), обращает внимание на различие нарративных (что случилось? когда? где? с кем?) и прагматических интеракций (типа: куда ты положил книгу?) матери с ребенком в формировании памяти о событиях. Так, Теслер установила, что дети матерей, использовавших нарративный стиль разговора, удерживали в памяти больше подробностей, связанных, например, с походом в музей (см. интерпретацию данных примеров в: Thompson Ch. P., Skowronski J. J., Larsen S. F., Betz A. *Autobiographical Memory: Remembering What and Remembering When*. P. 3).

<sup>11</sup> Nelson K. The psychological and social origins of autobiographical memory // *Psychological Science*. P. 12. См. также: “Autobiographical memories are told; the narrative structure of their genre informs others who know the genre what to expect and how to interpret the memories. The inability to find a shared narrative structure inhibits a coherent sense of self” (Rubin D. C. Introduction // *Remembering Our Past: studies in autobiographical memory* / Rubin D. C. (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1996. P. 7).

другой стороны, на всегда реконструктивную память на временную локализацию этих событий<sup>12</sup>. Интимный дневник, одна из форм автобиографической памяти, балансирует в результате между репродуктивностью и реконструктивностью в зависимости от степени осознания субъектом своей я-объектности и в зависимости от степени его искренности, эмоциональности и т. п.<sup>13</sup> Интимный дневник, как и любой рассказ о себе, в этом смысле – “a fiction, an imaginative – even imaginary – story we weave out of those tangled threads we believe to be responsible for the texture of our lives”<sup>14</sup>.

Исследования дневниковых записей (Thompson, Skowronski, Larsen, Betz) показывают, что память на события меняется со временем от репродукции в сторону реконструкции. Сохранность определенного события в памяти зависит не только от содержания события, но и от его значимости для субъекта, от степени вовлеченности субъекта в событие, от степени атипичности события и от частоты повторяемости рассказа о событии. Лучше запоминаются события, обладающие резкой оценочностью, события, вызывающие сильные эмоции, а также – что немаловажно – события, в которых субъект принимал участие физически, то есть те, что формируют телесный опыт субъекта, в отличие от событий, в которых субъект участвовал опосредованно. Дневниковые записи и – шире – автобиографические тексты, в т. ч. и художественные произведения с чертами автобиографизма, не только помещают событие в определенную точку на временной оси координат (причем часто ошибочно – ранее или позднее относительно действительного времени события), но и конструируют определенное представление об этом событии, память о нем, закрепляя ее в тексте для последующего воспроизведения. Воспоминание, как правило, селективно, более того, вспоминающий выстраивает определенные отношения между прошлым и настоящим, привносит дополнительные смыслы (которых, возможно, и не было ранее) в опыт случившегося, рекомбинирует детали события (*recollection* предстает как *re-collection*), создает

---

<sup>12</sup> Thompson Ch. P., Skowronski J. J., Larsen S. F., Betz A. *Autobiographical Memory: Remembering What and Remembering When*. P. 4.

<sup>13</sup> Об аккуратности автобиографической памяти см. у Рубина: “Autobiographical memories are not always accurate, but <...> we do believe that our own autobiographical memories are true even in cases when we know from independent evidence that they are not. Imagery may be one cause of this paradox. Autobiographical memories are accompanied by images that provide specific details of the same kind that can lead us to judge that a remembered event occurred as opposed to just being thought about” (Rubin D. C. Introduction // *Remembering Our Past: studies in autobiographical memory*. P. 4–5).

<sup>14</sup> Freeman M. *Rewriting the Self: History, Memory, Narrative*. London & New York: Routledge, 1993. P. 30.

“a *narrative*, perhaps with a plot, designed to make sense of the fabric of the past”, который собственно и поясняет траекторию движения самосознания<sup>15</sup>. Желание автора дневника быть хроникером, максимально приблизить время повествования ко времени события (в случае, когда дневник ведется день за днем с минимальным интервалом между событием и его нарративом) не освобождает дневник от реконструктивности, так как наличие дистанции, пусть даже минимальной, между событием и нарративом, являющееся обязательным для формирования воспоминания о событии, всегда превращает нарратив о событии в своего рода *fiction*<sup>16</sup>.

Тогда закономерно предположить, что способ нарративизации события (вербальный, визуальный), пространство нарратива (приватное, публичное), метод нарратива (открытый, энигматичный), не только характеризуют внешнюю сторону дневниковых записей, то есть форму репрезентации зафиксированной в дневнике автобиографической памяти, но и изменяют представление субъекта о событии, в т. ч. и об интимном событии автобиографии, существовавшее в памяти до его нарратива (например, могут изменить его связи с другими событиями и идеями и т. п.).

### 3. Дневник в приватном/публичном пространстве

К сфере интимного Барбара Аристи относит то внутреннее пространство субъекта, где “thoughts and reflections substitute for discourse and the *vita activa* gives way to the *vita contemplativa*”<sup>17</sup>. Для Николааса Луманна интимность – возвышенная форма человеческого взаимодействия (Luhmann N. *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimitat*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982). Для Петера Бергера и Томаса Лукманна в интимный круг включаются те, с кем происходит интенсивное взаимодействие в ситуациях лицом к лицу (Berger P. L. & Luckmann Th. *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Garden City, NY: Anchor Books, 1966). Аристи отмечает, что интимные связи варьируются в соответствии со степенью близости “embracing not only the union of souls but also that of bodies, in all kinds of erotic and non-erotic combinations”<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Freeman M. *Rewriting the Self*. P. 8.

<sup>16</sup> Как замечает Philippe Lejeune, “Telling the truth about the self, constituting the self as complete subject – it is a fantasy. In spite of the fact that autobiography is impossible, this is no way prevents it from existing” (Lejeune Ph. *The Autobiographical Pact* // Lejeune Ph. *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. P. 131–132).

<sup>17</sup> Arizti B. *Textuality as Striptease: The Discourses of Intimacy in David Lodge’s “Changing Places and Small World”*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2002 (*Anglo-American studies*, Bd. 20). P. 47.

<sup>18</sup> Arizti B. *Textuality as Striptease*. P. 47.

Дневниковые и автобиографические записи, представляющие собой размышления о пережитых событиях и повествующие об интенсивном взаимодействии в ситуациях лицом к лицу, не всегда, однако, могут быть отнесены к сфере интимного, в то время как зафиксированное в тексте внутреннее пространство ментального ландшафта зачастую оказывается пространством интимности даже в случаях неявной выраженности или невыраженности интенсивного взаимодействия в ситуациях лицом к лицу. Впрочем, не только жанровая принадлежность не является абсолютным маркером интимности, но и связь между пространством и методом наррации, с одной стороны, и автобиографической интимной памятью, с другой стороны, не является двунаправленной. Так, например, ни приватность коммуникации, ни энигматичность, ни, напротив, предельная открытость и откровенность не являются самодостаточными свидетельствами интимного характера нарратива.

Кирилл Кобрин в исследовании дневника как жанра исходит из положения, что традиционная логика авторов дневников – от «фиксации» к «свидетельству», от «свидетельства» к «созданию мира» или «автопедагогике»<sup>19</sup>. Впрочем, как замечает Кобрин, нередки и исключения из общей схемы. Тем не менее, авторы дневников далеко не всегда реконструируют и «переписывают» события; довольно часто они остаются на стадии фиксации и, в частности, фиксации при помощи *flashbulb memory* – то есть фиксации событий, запечатленных в памяти как бы «лампой-вспышкой». В результате, авторы описывают не события своей индивидуальной истории, но сопутствующие обстоятельства и контекст события большого исторического значения, свидетелями которого они явились, или же те обстоятельства и тот контекст, в котором они получили известие о событии большого исторического значения. При этом оказывается неважным такой фактор дневниковой или автобиографической записи как ее обращенность/необращенность к воображаемому адресату и, в частности, ориентация на последующее прочтение читателями (например, случай Бунина, редактировавшего свои дневниковые записи в расчете на их посмертную публикацию и прочтение).

В результате, дневниковый текст, даже предназначенный только для себя, несмотря на свой приватный характер, удаляется по шкале интимности или в сторону элементарной репродукции – фиксации событий эпизодической памяти, или в сторону генерализованной реконструкции – воссоздания определенной исторической ситуации на основе общих пред-

---

<sup>19</sup> Кобрин К. Похвала дневнику // *Новое литературное обозрение*. 2003. № 61. С. 290–291.

ставлений о произошедшем. В то же время дневниковый текст, до крайности публичный, не только предназначенный для прочтения потомками или современниками, но и активно нацеленный на восприятие-соучастие, дневник, выполняющий жизнестроительную функцию (в примерах Кобрин подобным жизнестроительным или жизнеорганизующим писанием является дневник Кузмина) или претендующий на ее выполнение – «живой дневник» в пространстве Интернета – может оказаться пронзительно интимным, «приватным и штучным» (в чем ему на сегодняшний момент отказывает Кобрин). Таким образом, можно говорить об интимном дневнике не в аспекте дневника как жанра, а в психофизиологическом плане – как о дискурсивной практике, организованной реконструктивной работой автобиографической памяти о конкретных важных событиях интимного характера.

Рассмотрим два полярных примера. Пример первый – выросшая на основе дневниковых записей (сделанных по-французски и отчасти по-русски) автобиографическая проза Георгия Наумовича Соловьева (Джорджа Соловьева), внука Ольги Михайловны Соловьевой, бывшей владелицы крымского курорта Суук-Су (впоследствии ставшего частью пионерского лагерного комплекса «Артек»). Мемуарный дневник, в его русском варианте существовавший под названием «Скрещение судеб», был написан Соловьевым без какой-либо надежды на последующую публикацию и практически без надежды на прочтение<sup>20</sup>. Пример второй – интернетовский дневник «Год» русского писателя-эмигранта во Франции Андрея Лебедева, который тот вел в Интернете в течение года – с 30 июля 2001 г. по 29 июля 2002 г. Дневник существовал в двух версиях: в «живом журнале» и, как окончательная версия, на сайте автора<sup>21</sup>. В ходе своей реализации в пространстве Интернета дневник, в отличие от камерной прозы Соловьева, был открыт самой широкой аудитории русскоговорящих пользователей Интернета.

Дневниковая мемуарная проза Соловьева посвящена теме пересечения – «скрещения» судеб русских эмигрантов в разное время в разных ситуациях. Родившийся и выросший в Германии, Соловьев учился и

---

<sup>20</sup> Мемуарная проза Соловьева, впрочем, увидела свет: в 2010 г. в издательстве «Алетейя» вышла книга Соловьева «Скрещение судеб» (Соловьев Г. Н. *Скрещение судеб* / Подготовка текста, общая редакция Л. Д. Бугаевой. СПб.: Алетейя, 2010). Далее цитаты из «Скрещения судеб» приводятся по данному изданию с указанием автора, года издания и номера страницы.

<sup>21</sup> С фрагментами дневника Лебедева можно ознакомиться на сайте белорусского литературно-философского журнала «Топос»: <http://www.topos.ru/article/1285> и на сайте парижского журнала «Стетоскоп» <http://stetoskop.narod.ru/stetoskop/35/004.htm> Далее цитаты и дневника Андрея Лебедева приводятся по электронному ресурсу.

долгое время жил в США, затем во Франции и Австрии. Цель его записей с момента их возникновения – зафиксировать на бумаге и тем самым вырвать из небытия образы русских эмигрантов, с которыми ему довелось быть знакомым. Среди них – его бабушка, владелица Суук-Су, хорошо знавшая Чехова, Шаляпина и Коровина, Григорий Ратов, русский эмигрант, режиссер, снимавший фильмы в Голливуде, дети Шаляпина – Федор, Борис, Лидия, и многие другие. Описываемые ситуации автобиографичны, но не интимны, хотя именно интимности можно было бы ожидать от дневника, предназначенного исключительно для частного пространства. Так, о своем приезде в Голливуд в феврале 1943 г. Соловьев пишет следующее:

Далматов однажды привел меня в студию Twenty Century Fox, где актер и режиссер Гриша Ратов <...> снимал фильм *Song of Russia* <...> Так как действие происходило в России, Ратов нанял много статистов из числа бывших русских артистов, которые были рады заработать. Тут произошла забавно-смешная сцена. По сценарию, гости, один за другим, должны были вставать и с бокалом в руке провозглашать тосты в адрес новобранцев. В конце праздничного стола встал пожилой человек, собиравшийся, в свою очередь, их поздравить. Я был восхищен его наружностью и длинной седой бородой. <...>

– Это принц Эрстов, – сказал Далматов, – бывший флигель-адъютант царя, кутаисский генерал-губернатор. Он не артист, но его взяли из-за его наружности как типичного русского мужика.

Вдруг Ратов крикнул ему: «Теперь улыбнитесь!» Старик был задет.

– Извините, Григорий Давыдович, – ответил он, – зачем же мне улыбаться?.. Ведь тут нет ничего смешного!

<...> «Вырезать!» – крикнул Ратов и подошел к старику. Он объяснил, что тот должен поднять свой бокал, обратиться к камере и сказать: “for Nadja and John”. <...> Принц Эрстов сделал, как ему сказали, но при имени *John* стал заикаться и путаться. «Вырезать!» – крикнул Ратов <...>.

Было нечто грустное, патетическое во всей этой истории с неудачной пуштяковой ролью. Мне было его жалко. Такая красивая породистая личность, а тут его задевали, мучили, унижали из-за нескольких слов. Но сейчас-то нужны были русские, они были в моде, какие бы ни были – красные, белые, голубые... (Соловьев 2010, 147–148).

Мемуарный дневник Соловьева на русском языке, как и его предшественник – французский дневник, выдержан или в стиле репортажа с места событий, или в стиле исторической хроники, слегка приукрашенной деталями личной биографии, и некоторыми соображениями и ассоциациями личного характера (как, например, «мне было его жалко», «сей-

час-то нужны были русские, они были в моде, какие бы ни были – красные, белые, голубые...»). В отличие от отмеченной Ириной Паперно тенденции автобиографической прозы постсталинской эпохи к изображению столкновения человека с историей – ситуации, которую Паперно обозначает как «встречу в Йене» (имея в виду встречу в Йене Гегеля и Наполеона)<sup>22</sup> автобиографическая проза Соловьева изображает как часть истории встречи русских эмигрантов, не занимающих в обществе властных позиций и, следовательно, далеких от проявлений Абсолютного Духа. Историчность оказывается заданной изначально самим статусом эмигранта первой волны. Стремление к объективности у Соловьева, впрочем, постоянно чередуется с субъективностью точки зрения, фокусирующей внимание на деталях (запинающийся в короткой фразе тоста князь Эристов и т. п.). Ненавязчивая интимность проявляется в добавленной в объективированное повествование детали облика описываемого лица, неожиданным образом отпечатавшейся в сознании фразе разговора:

Другая участница спектакля «Братья Карамазовы», с которой я познакомился, – Александра Н. Лабунская. Мы с ней оба пели в хоре в русской церкви на улице Фаунтен. Бывшая балерина Мариинского и «каскадная» в кафе-шантен «Омон» в Москве в 1890-е годы, маленькая, изящная, она в свои 80 лет была еще очень хороша собой. <...> Я никогда не забуду, как однажды она меня спросила, был ли я на премьере Качалова в роли «Царя Федора Иоанновича» в МХТе в 1912 году. Я ответил, что меня тогда не было на свете. На это она сказала: «Ну, тогда я вас жалею» (Соловьев 2010, 162–163).

Память на автобиографичные события, как известно, гораздо лучше памяти на общеизвестные события, что объясняется важностью такого фактора в организации памяти как схема-концепт «я». Тем не менее мемуарный дневник Соловьева в его русском варианте, как и французский вариант дневника, фиксирующий события день за днем, оказывается – в силу изначальной установки автора на историоризацию личного опыта – перефокусированным на «не-я», все больше удаляющимся по шкале интимности в сторону публичности.

Дневниковый текст Андрея Лебедева – иного плана. В нем создается особая интимная интонация, сообщающая публичному интернетовскому дневнику неповторимый «штучный» характер:

---

<sup>22</sup> Паперно И. Построение автобиографии: историческое, приватное и фикциональное // *Новое литературное обозрение*. 2004. № 68. С. 102–127.



9 августа

### Пустая квартира

Сегодня приезжает мама. Наведался в Юрину квартиру, где она остановится. Пустые квартиры друзей в отъезде: вот тут, тут сидели, шумели, плясали, ели, пили... И вдруг тишина. Только фотографии Лены, Юриной сестры, на стене напоминают о тех, кого здесь видел. В пустом доме явно продолжается жизнь. Зашёл на кухню – на полу несколько разбитых пробирок, в которых хозяин проращивает бамбук. Посмотрел, не открыто ли окно – может, ветер нахулиганил? Нет, закрыто. Живности в доме тоже никакой. Чего это им взбрело на стеклянный ум – падать? Два самоката на полу в передней замерли враскорячку – как будто за минуту до моего прихода занимались любовью, а теперь прикидываются невинными мальчиком и девочкой. Да ради Бога, продолжайте. Только объясните, где совок. Кукла, висящая на люстре, не обратила на меня внимания, целиком уйдя в созерцание пола. Совок нашёлся. Мешки для мусора тоже. В морозилке обнаружилось полторы бутылки водки. Выпил стопку. Вторую. Закусил мятным шоколадом, подтаявшим во включённом холодильнике. Ещё одна загадка: что происходит в холодильнике, пока нет хозяев? Таинственен мир<sup>23</sup>.

Интимность не только тематизируется в предположении Лебедева о любовном соитии самокатов в прихожей квартиры, но и фундирует внутреннее пространство наблюдателя, сменившего *vita activa* на *vita contemplative* в процессе телесного вписывания (в т. ч. и путем причащения – «выпил стопку», «закусил мятным шоколадом») в пространство пустой квартиры. Автобиографическое описание конструируется как процесс дискурсивного кодирования эмоционально-психологического опыта. Дневниковые записи Лебедева – это не позиционирование себя как писателя, они не являются стремлением «одеть» факты жизненной истории в эстетических и других целях. Напротив, автобиографическая дневниковая проза Лебедева представляет собой попытку персонификации, попытку “to denude <...> imagination so as to behold the pristine origins from which it sprang”<sup>24</sup> путем отказа от использования примитивных биографических и исторических парадигм в качестве референтов. Лебедев публикует в интернетовском дневнике отчет об одном годе своей жизни в исторически-психологическом плане, в то время как Соловьев стремится представить свою биографию сугубо исторически без какой-либо претензии на психологизм. Интерпретативная стратегия для “life history”,

---

<sup>23</sup> Лебедев А. Год (30 июля 2001 – 29 июля 2002) // URL: <http://www.topos.ru/article/1285>; Лебедев А. Из дневника // URL: <http://stetoskop.narod.ru/stetoskop/35/005.htm>

<sup>24</sup> Freeman M. *Rewriting the Self: History, Memory, Narrative*. P. 113.

используемая Лебедевым, не содержательно-событийная, но скорее герменевтическая, складывающаяся в основном из отчета о мыслях и чувствах на фоне событийной канвы. В этом смысле дневник Лебедева, обращенный во внутреннее, а не во внешнее пространство, предстает более интимным, чем нацеленный на описание внешней событийной канвы мемуарный дневник Соловьева.

#### *4. Тело и текст*

Несмотря на явное различие и в прозе Соловьева, и в прозе Лебедева есть общее, а именно: сближающая их интимная интонация, которая проявляется в те моменты, когда в повествовательный дискурс включается язык тела. У Соловьева тело заявляет о себе в первую очередь темой еды. Еда, продукты – не только средство социальной дифференциации или указания на определенный общественный статус (как, например, наличие/отсутствие паюсной икры на организованном празднике), но и деталь, подсказанная автобиографической интимной памятью, в данном случае – памятью тела, которая и фундирует фактичность повествования, вступая в борьбу с небытием. Как отмечалось, события, в которых субъект принимал участие физически, запоминаются лучше, чем события, в которых субъект участвовал опосредованно. Так, память фиксирует не только сам факт принятия пищи в том или ином месте, но и связанные с едой значимые подробности, любовно перечисляет съеденные продукты:

Зимой этого же года у нас состоялся званый ужин с протодьяконом Орловым (тем самым, от которого я получил новый завет с дарственной), с митрополитом Ананьевым (который подарил мне литографию «Поклонение волхвов», тоже с надписью), с протодьяконом Серафимом и с великой княгиней Татьяной Константиновной Багратион-Мухранской, двоюродной сестрой государя. <...> Подавали паюсную икру на льду в хрустальном кувшине в форме лебедя (Соловьев 2010, 143);

Таня и ее третий муж (Менас Н. Чернов) имели гастрономическую лавку на 92-й Вест-стрит. Там иногда по вечерам собиралась веселая компания, угощали икрой, семгой, водкой, шутили, смеялись, и среди них я чувствовал себя отлично (Соловьев 2010, 167);

[о Екатерине Ладыженской – Катишь] Ко мне она питала нежные чувства (невзирая на сороколетнюю разницу в годах): приносила в библиотеку котлеты, винегрет, маринованные огурцы... Я завтракал, сидя рядом с ней на скамейке возле библиотеки (Соловьев 2010, 168).

Банка икры – в мемуарном дневнике Соловьева деталь значимая, лейт-мотивом проходящая через все повествование:

Среди знакомых бабушки и дяди Шуры в Голливуде был инженер Зароченцев, который еще в России, одним из первых (если не первым) изобрел способ замораживания съедобных продуктов. Его сын сотрудничал в этой области с американскими фирмами, и через него мы иногда получали банку зернистой икры (Соловьев 2010, 163).

В еще более выпуклой форме тело присутствует в дневниковых воспоминаниях матери Соловьева, которые Джордж Соловьев использует в биографическом повествовании о судьбе бабушки Ольги Михайловны, матери, отца в период эмиграции, то есть после завершения семейной истории, связанной с Суук-Су. Тело входит в текст в виде большого тела бабушки, в последние годы жизни находившейся в стадии помешательства:

В один прекрасный день она не появилась к ужину. Когда вломились в запертую дверь, нашли ее лежащей в постели на животе и со спиной, покрытой пиявками. Незадолго до этого наняли сестру милосердия, которая вскоре от нее отказалась. У Ольги Михайловны была навязчивая идея, что в ее теле черви. Иной раз она клала ломтики хлеба на лицо, чтобы черви вышли из тела. А иногда часами сидела в ванне, а затем мазала тело жиром и маслом вместо розовой эссенции из Болгарии, как делала это раньше в Крыму (Соловьев 2010, 101);

Она уже давно стала колоть себе тело, чтобы выпустить оттуда червей. Сделала маленькую рану на макушке и положила туда кусочек хлеба, чтобы их выманить. Купила в аптеке лекарство, по привычке предложив аптекарю взять деньги из сумки. Дома то ли выпила весь флакон, то ли вылила содержимое на голову (Соловьев 2010, 108).

Болезнь здесь выступает как одна из форм коммуникации, как такой язык организма, при помощи которого природа, общество и культура коммуницируют одновременно<sup>25</sup>. В то же время больное тело, оказавшись вовлеченным в коммуникацию, сообщает ей интимный характер. Тело, в первом случае – здоровое, поглощающее пищу, во втором случае – больное, страдающее от воображаемых ужасов, разрушает объективизм и историзм прозы Соловьева. В повествовании, организованном памятью на автобиографичные события, Соловьев, как правило, подавляет негатив-

---

<sup>25</sup> См. о болезни как о коммуникации: Schepers-Hyghes N. & Lock M. *The Mindful Body // Medical Anthropology Quarterly*. 1987. Vol. 1. P. 6–41.

ную телесную информацию; в описании же событий, не столь значительно затрагивающих его *эго*, как, например, психическое расстройство Ольги Михайловны, напротив, выставляет ее. И в первом, и во втором случае в основе создаваемых телесных образов – “self-schema” самого автора, которая собственно и кодирует интимные воспоминания. Согласно Гуссерлю, познание другого как *alter ego* начинается с восприятия тела (*Leib*) другого<sup>26</sup>. В повествовании о бабушке Ольге Михайловне Соловьев конструирует свое феноменологическое тело через конструирование физиологического тела другого.

У Лебедева в качестве свидетельства памяти тела может выступать образ, как связанный с соматикой, так и свободный от непосредственной с ней связи. Взгляд автора дневника при этом выступает как продолженная и развернутая в пространстве телесность. Тело в дневнике Лебедева в большей мере феноменологическое, чем физиологическое. Граница соприкосновения телесного и бестелесного изменяется; феноменологическое тело расширяется до пространства ментального и зримого. Поэтому наряду с образами физиологической телесности появляется символический образ телесности (например, выхваченная взглядом деталь интерьера):

**1 августа**

**Сырорыбья’дение**

Список – по степени вкусоности:

- белый тунец,
- дорада,
- красный тунец,
- семга.

В некоторых японских ресторанах, дабы создать впечатление разнообразия, подают в качестве сашими сардину. Я очень люблю сардины, поджаренные на барбекю, но число сортов рыбы, годных для сыроядения, крайне ограничено. По нынешней жаре вопрос питания приобретает особую актуальность. На мой взгляд, сырая рыба с рисом /соевый соус и лимонный сок подразумеваются/ + белое вино дают идеальный обед. Вопрос: какое белое? Мой ответ: предельно нейтральное. Любой привкус в такую погоду становится вкусом, любой вкус раздается канонадой во рту. Поэтому не мудрствуя лукаво я иду в ближайший «Николя» и покушаю шеврени /37 франков бутылка/<sup>27</sup>;

---

<sup>26</sup> Husserl E. *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1950. S. 122.

<sup>27</sup> Лебедев А. *Тод* (30 июля 2001 – 29 июля 2002) // URL: <http://www.topos.ru/article/1285>

6 августа

### Фотография Кайдановского

Есть в Париже дом, а в доме – холодильник. На дверце же холодильника фотография Кайдановского. Фотография была подарена им хозяйке дома по её просьбе. Видимо, под рукою не оказалось ничего, кроме обыкновенной карточки размером три на четыре. Владелец лица и тела по пояс смотрит в камеру просто, устало, без затей и сталкерски-аутического мистицизма. Получив снимок, его сунули в карман, а затем постирали вместе с брюками. Рамка исчезла, цвет рубашки угадывается с трудом. Я вижу его уже года четыре. Раз в месяц, иногда чаще. Из поездок в Россию хозяйка квартиры и холодильника вывезла любовь к кухонным посиделкам. Не знаю, откуда ли её любовь к чаю, но он у Сесиль отменный. <...> О Кайдановском мы не говорим. Мы говорили о нём один-единственный раз, когда была рассказана история фотографии. Тем не менее получается, что в последние четыре года, раз в месяц я думаю о Кайдановском. Это много. Тем более, что ни до ни после посещения этого дома я о нём не думаю. <...> Хозяйка наверняка давно не замечает фотографии. Тогда как для меня она становится всё значительнее. Интересно, чем это кончится?<sup>28</sup>

Дискурс тела в приведенных примерах выступает как способ утверждения авторского присутствия. Ведь дневниковое повествование, даже самое аккуратное, всегда соскальзывает из фактичности в фиктивность. Дискурс тела, намеренно или ненамеренно, стремится через утверждение чистого присутствия утвердить фактичность “one’s personal life history”, объективировать свое существование. Наррация телесного и интимного телесного опыта, создающая пространство доверия между нарратором и слушателем или читателем, в большей мере, чем наррация других событий и ситуаций личной истории, укрепляет память о телесном – «материальном» – существовании «я» и тем самым утверждает реальность его существования. По мнению Уильяма Джеймса, разделявшего “the Self” на “the material Self”, “the social Self”, “the spiritual Self” и “the pure Ego”, “the spiritual Self” ощущается в первую очередь физиологически:

*Now, let us try to settle for ourselves as definitely as we can, just how this central nucleus of the Self may feel, no matter whether it be a spiritual substance or only a delusive word. For this central part of the Self is felt. <...> it is felt; just as the body is felt, the feeling of which is also an abstraction, because never is the body felt all alone, but always together with other things”;*

---

<sup>28</sup> Лебедев А. Год (30 июля 2001 – 29 июля 2002) // URL: <http://www.topos.ru/article/1285>; Лебедев А. Из дневника // URL: <http://stetoskop.narod.ru/stetoskop/35/007.htm>

<...> *the 'Self of selves', when carefully examined, is found to consist mainly of the collection of these peculiar motions in the head or between the head and throat. <...> our entire feeling of spiritual activity, or what commonly passes by that name, is really a feeling of bodily activities*<sup>29</sup>.

В физиологии ощущения “the spiritual Self” заключена интимность, которая собственно и лежит в основе самоидентификации:

<...> we feel the whole cubic mass of our body all the while, it gives us an unceasing sense of personal existence. Equally do we feel the inner ‘nucleus of the spiritual self’, either in the shape of yon faint physiological adjustments, or (adopting the universal psychological belief), in that of the pure activity of our thought taking place as such. Our remoter spiritual, material, and social selves, so far as they are realized, come also with a glow and a warmth; for the thought of them infallibly brings some degree of organic emotion in the shape of quickened heart-beats, oppressed breathing, or some other alteration, even though it be a slight one, in the general bodily tone. The character of ‘warmth’, then, in the present self, reduces itself to either of two things, – something in the feeling which we have of the thought itself, as thinking, or else the feeling of the body’s actual existence at the moment, – or finally to both. We cannot realize our present self without simultaneously feeling one or other of these two things. Any other fact which brings these two things with it into consciousness will be thought with a warmth and an intimacy like those which cling to the present self;

And thus it is, finally, that Peter, awakening in the same bed with Paul, and recalling what both had in mind before they went to sleep, reidentifies and appropriates the ‘warm’ ideas as his, and is never tempted to confuse them with those cold and pale-appearing ones which he ascribes to Paul. As well might he confound Paul’s body, which he only sees, with his own body, which he sees but also feels. Each of us when he awakens says, Here’s the same old self again, just as he says, Here’s the same old bed, the same old room, the same old world. *The sense of our own personal identity, then, is exactly like any one of our other perceptions of sameness among phenomena. It is a conclusion grounded either on the resemblance in a fundamental respect, or on the continuity before the mind, of the phenomena compared*<sup>30</sup>.

Интимность дневника, таким образом, связана не только и не столько с приватностью повествования или с выбором объекта, не предназначенного

---

<sup>29</sup> James William. *The Principles of Psychology*. Vol. 1. P. 298–299; P. 300–302. Здесь и далее в цитатах курсив – У. Джеймса.

<sup>30</sup> Ibid. P. 333; 334.

для публичного рассмотрения, но с особым ощущением тождества личности, выявляемого и утверждаемого в немалой степени через телесный дискурс.

### 5. Тело как текст

Саморазоблачение и раскрытие личной приватной информации о себе, в первую очередь, посредством наррации телесного опыта не является, однако, обязательной характеристикой определенного жанра, и потому черты автобиографизма могут присутствовать в различных в жанровом плане текстах<sup>31</sup>. Интимный дневник как определенного рода дискурсивная практика, организованная реконструктивной работой автобиографической интимной памяти о прошлом, в результате, может выходить за узкие рамки дневникового жанра, более того, он может выступать не только как практика вербальная, но и как невербальная.

Так, коллекция предметов, связанных с интимной автобиографической памятью о событии или ряде событий, определенном периоде жизни может быть рассмотрена как невербальный интимный дневник. Среди примеров подобных коллекций – выставка, на которой Эдуард Лимонов демонстрировал вещи жены после ее ухода (чулки, неиспользованные предметы интимной гигиены и т. п.), описанная им в романе «Это я – Эдичка» (1979).

Другой пример – некоторые стороны художественного творчества Наталии Малаховской, одного из организаторов и издателей подпольного альманаха «Женщина и Россия» и журнала «Мария», в 1980 г. вынужденно покинувшей СССР и поселившейся в Австрии. Малаховская тяготеет к автобиографизму и биографизму, включая детали своего опыта, в т. ч. и телесного, в роман «Возвращение к Бабе-Яге» (1993/2004)<sup>32</sup> и выступая хроникером семейной истории в неопубликованном романе «Молодые капитаны». В качестве интимного дневника, однако, прочитываются скорее не вербальные, но визуальные произведения Малаховской. В отдельные картины, написанные на шелке, художница в прямом смысле

---

<sup>31</sup> См. о разведении понятий «автобиография» и «автобиографизм»: Медарич М. Автобиография / автобиографизм // *Автоинтерпретация: Сборник статей* / под ред. Муратова А. Б., Иезуитовой Л. А. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 1998. С. 5.

<sup>32</sup> «Возвращение к Бабе-Яге» – возвращение во многих смыслах: к своей биографии, к своему творчеству (роман 2004 г. представляет собой новую версию уже опубликованного в 1993 г. одноименного текста). Это и возвращение к российскому (метропольному) читателю, и возвращение к истокам – литературным и жизненным, которые писательница находит в русском фольклоре, в частности, в образе Бабы-Яги.

«впечатала» свой телесный образ: лицо («Тоска по родине»), лицо и тело («Прорыв», «Царевна Лебедь»), руки («Спасенный мак»; «Ландыш, невидимый в белом»; «Колокольчик еле слышный»), ступни ног («Следы на воде»). Техника впечатывания предусматривает нанесение на обнаженное тело специального клея с последующим приложением обмазанных клеем частей тела (рук, ступней ног, лица, туловища) к полотну (илл. 11, 12, 13). На шелке остается подобный слепку отпечаток; поле вокруг возникшего контура закрашивается. Интимный образ – телесный отпечаток – переходит в публичное пространство, мультиплицируется и тиражируется в копиях и репродукциях картин. Художник отстраняется от своего тела, свое предстает как чужое, репродуцируемое. Как объясняет сама художница,

При создании картины «Тоска по родине» мне захотелось внести внутрь пейзажа, изображающего мою родину в конкретном смысле слова (колокольню Никольского собора), какую-то деталь, запечатлевающую меня лично, так, чтобы связать меня с этим пейзажем (с моей родиной). После нескольких неудачных попыток изобразить в центре картины кисти мои руки (то, что я вижу, когда рисую) мне пришло в голову попробовать использовать технические возможности, которые предоставляет холодная роспись по шелку. А именно: для рисования по шелку используется клейкая масса, так называемый гуттер, который мешает краске беспрепятственно растекаться. Гуттер бывает бесцветный, создающий прозрачные линии, и цветной. Я решила посмотреть, что будет, если бесцветный гуттер нанести не контуром, а для создания плоскости, а именно, для создания плоскости отпечатка лица. Этот отпечаток лица я поместила в центре картины, уже размеченной контурами коричневого гуттера. В момент впечатывания себя в пейзаж я ощущала соединение с пейзажем, так сказать, полностью аутентичное, непритворное, без обмана и не для какой-либо остроумной шутки (того, что здесь называют Gek) и не для того, чтобы сделать картину тем, что здесь называют spektakular. Краску я внесла после того, как гуттер высох, буквально залила как водой возникшее посреди картины изображение лица. Так лицо в профиль оказалось внутри воды Крюкова канала, а кроны растущих на его берегу деревьев вплелись в мои (предполагаемые) волосы. Созерцание получившейся картины все более укрепляло во мне ощущение, что в этом процессе произошел акт, сходный с магическим – запечатление, впечатывание человеческой личности (лица) внутрь пейзажа. Картина получилась, но получилось и то, что больше картины (илл. 12)<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Из письма Н. Малаховской Л. Бугаевой от 05.06.2010.



В процессе создания данных картин Малаховская не только репродуцирует себя, но и реконструирует свой образ. Интерпретируя свои произведения, художница настаивает на том, что телесный отпечаток определенным образом служит раскрытию ее “self-schema”. Так, в размытости контура тела на картине «Прорыв» Малаховская усматривает элемент свечения, который, по ее мнению, наглядным образом характеризует внутреннее пространство художницы, ее «внутренний свет». О процессе создания картины и лежащих в его основе интенциях Малаховская сообщает следующее:

<...> уже в полном осознании того, что я делаю, я решила создать картину «Прорыв». Прорвать самой собою то, что я воспринимаю как тьму. Эта символическая тьма на картине представлена просто черной краской, заливающей отпечаток моего лица и (частично) тела. На этот раз прозрачным гуттером я покрыла уже не только лицо, но и руку и тело: я с размаху впечатала себя в полотно, с намерением пробить тьму самой собой. Как будет реагировать такое большое пространство заклеенной плоскости с черной краской, я не знала и предоставила краске реагировать по ее собственному «усмотрению» (самовольство шелка в процессе рисования всегда вызывало мое уважение, как и в других, менее драматичных ситуациях). Оказало ли осуществление этого замысла какое-то влияние на мою жизнь – не могу поручиться, но добиться такого влияния было моим намерением и целью этого акта пробивания символической тьмы <...><sup>34</sup>.

Кстати, согласно конструктивистской позиции Конвея, автобиографические воспоминания (за исключением часто рассказываемых) не извлекаются из памяти, а конструируются на основе хранимой информации и конкретной ситуации воспоминания. Определяющими факторами в подобном конструировании выступают цели и планы субъекта в определенный жизненный период, тенденциозным образом кодирующие и представляющие автобиографическую, в т. ч. интимную информацию о себе<sup>35</sup>. Желаемое при этом часто выдается за действительное, нежела-

<sup>34</sup> Из письма Н. Малаховской Л. Бугаевой от 05.06.2010.

<sup>35</sup> Conway M. A. *Autobiographical knowledge and autobiographical memories // Remembering Our Past: studies in autobiographical memory*. P. 71–93. В аналогичном ключе высказывается Марк Фримен: “<...> what we will have before us are not lives themselves, but rather texts of lives, literary artifacts that generally seek to recount in some fashion that these lives were like”; “<...> human action, which occurs in time and yields consequences the significance of which frequently extended beyond the immediate situation in which it takes place, is itself a kind of text; it is a constellation of meanings which, not unlike literary texts or interviews, calls forth the process of interpretation” (Freeman M. *Rewriting the Self: History, Memory, Narrative*. P. 7).

тельная для субъекта информация подавляется. Субъект, каковым, в частности, является автор дневника, в акте коммуникации, вербальной или визуальной, предлагает собственное прочтение и интерпретацию своего телесного опыта. Происходит деформация самосознания. В результате, тело в тексте выступает как часть self-image'a. Впечатанное в картину тело, таким образом, свидетельствует, с одной стороны, о нефикциональности опыта автора, с другой стороны, утверждает субъективный фикциональный характер фиксации этого опыта в ретроспективном взгляде из настоящего (даже сам телесный отпечаток принадлежит не времени события автобиографии, но времени создания произведения). Интересно, что в случае Малаховской телесный образ, перенесенный в пространство художественного произведения, в свою очередь, может выступать не только как фиксация себя настоящего или прошлого, но и как возникающий из интимного опыта прошлого образ себя будущего, к которому собственно направлена и творческая деятельность автора, и процесс его самопознания и самореализации. Так, картина Малаховской «Царевна-Лебедь» (2007), как считает художница, «сама захотела возникнуть». По словам Малаховской, у нее было чувство, что она «потребовалась не только как автор картины, но и как то, из чего картина хотела возникнуть. То расплывчатое, почти как облако, изображение профиля моего лица, как на картине «Тоска по родине», на этот раз оказалось недостаточным, и поверх отпечатка пришлось нанести контур лица, а поверх отпечатка тела нарисовать перья»<sup>36</sup>. В результате, на основе телесного отпечатка и интимного опыта прошлого родился новый образ, соответствующий неосознанной в период написания картины, но, тем не менее, проявившейся в ней, тяге к волшебному преображению в Царевну Лебедь.

Впрочем, и в романе Малаховской «Возвращение к Бабе-яге» есть несколько эпизодов, которые прочитываются как интимная информация. Эти эпизоды также, как правило, связаны с памятью тела. Один из примеров – сцена, в которой героиня Надя, на первый взгляд – циничная провинциалка, приехавшая в Ленинград строить карьеру, увлекшись изготовлением масок – мертвых и живых, волшебных, надевает волшебную маску<sup>37</sup>. В основе эпизода – не только воспоминание о сцене демонстрации одной итальянской знакомой сделанной ею маски, вызвавшей в Наталье необъяснимый ужас, но и память тела об опыте ношения маски.

---

<sup>36</sup> Из письма Н. Малаховской Л. Бугаевой от 05.06.2010.

<sup>37</sup> В результате Надя обретает способность перемещаться в другое – сказочное – пространство. Так открывается другая (сказочная) ипостась героини и другой (сказочный) уровень романного повествования.

Телесное переживание слияния лица с маской и собственная эмоциональная реакция зафиксировались в памяти Малаховской, наррация эпизода смягчила воспоминания о травматическом воздействии эксперимента с масконошением на окружающих, став также попыткой увидеть себя со стороны:

*Она отвернулась от меня, положила что-то на лоб и стала надевать себе на лицо эту маску. Она стояла ко мне спиной, в зеленом свитере и с длинными распущенными черными волосами, и поправляла что-то на лбу, надевая маску. Видимо, придется все же сделать хорошую мину при плохой игре и показать заинтересованность, чтоб ее не обидеть. Она повернулась. Не знаю, как описать это, что внезапно случилось – или очутилось – в этой комнате. Позднее я услышала выражение: «неописуемый ужас, таящийся под маской». Ужас был не в самой маске и не в самой Наде, а в их соединении. Она стала много выше ростом и как бы надулась. Она изображала бравого молодца, мужика, который говорил басом и звал меня пойти с ним выпить и закутить.*  
 – <...> Водочки бы мне, соленого огурчика, загулять так, чтоб стены затрещали! <...>  
 – Сними маску! – закричала я<sup>38</sup>.

## 6. Тело a vista

Представленное субъектом тело выступает не только носителем информации о субъекте, то есть персональным медиумом, но и медиумом социальной структуры, частью которой оно является. Социальная система во многом контролирует способы телесного выражения:

The body is not <...> an individual structure, a means for one person to signal his or her intentions to another. It is a medium that expresses the controls and the boundary conditions of the society. Taking this view, we are brought back once again to the body as something with the aid of which we can understand culture<sup>39</sup>.

Если признать, что существует тенденция выражать социальные ситуации определенного рода соответствующим стилем телесного поведения (Douglas M. *Natural symbols: Explorations in cosmology*. Harmondsworth: Penguin, 1973), то можно предположить и то, что существует тенденция отбора и описания стиля телесного поведения. Наблюдатель, в нашем слу-

<sup>38</sup> Малаховская А.-Н. *Возвращение к Бабе-яге*. СПб.: Фарн, 1993. С. 14.

<sup>39</sup> Radley A. *The Body and Social Psychology* (Springer series in social psychology). New York: Springer-Verlag, 1991. P. 99.

чае – читатель дневника, является участником создания телесного образа в вербальном или визуальном тексте. Наблюдатель и наблюдаемое тело оказываются связанными.

Исследователи различают следующие подходы к представлению тела: а) «невидимое» тело, б) «непроницаемое» тело, в) «категоризированное» тело (А. Radley). «Невидимое» тело – это демонстрация мыслей и чувств субъекта. «Непроницаемое» тело – это построение тела, испытывающего боль, структура, имитирующая структуру пытки. В данном ряду находятся эксперименты Стэнли Мильграма<sup>40</sup>, во время которых участникам временно роль учителя, наказывающего ученика (на самом деле – актера) электрическим током за неправильные ответы (актер в этот момент изображал болезненную реакцию на ток, которого в действительности не было). Субъект, не подозревавший об имитационном характере эксперимента, и жертва оказывались “committed together in the pursuit of pain and suffering”<sup>41</sup>; при этом у субъекта оставалось право выбора: прекратить или продолжить эксперимент. «Категоризированное» тело – тело, рассмотренное в терминах специфических функций симпатической системы, а главное – это тело, вписанное в окружающий контекст, интерпретативно зависимое от контекста. «Категоризированное» тело представлено в экспериментах Стэнли Шахтера и Джерома Зингера, изучавших реакцию на один и тот же стимулятор (в частности, на адреналин) человека, помещенного в различные контексты: в общество маньяка, рассерженного человека, счастливого человека и т. п.<sup>42</sup>

«Невидимое» тело присутствует в дневнике Андрея Лебедева, в большей мере раскрывающем телесность через передачу мыслей чувств, чем через описание физиологических реакций.

«Непроницаемое» тело организует, к примеру, автобиографический дискурс самоубийства в романе Михаила Арцыбашева «Санин» и в самом первом рассказе Арцыбашева, опубликованном им в возрасте 16 лет. В основе рассказа, безусловно, автобиографичного, зафиксировавшего в деталях ощущения самойбийцы, равно как и в описаниях последних минут жизни героев-самоубийц в романе «Санин» – личный опыт автора, стрелявшего в шестнадцатилетнем возрасте:

---

<sup>40</sup> См.: Milgram S. Behavioural study of obedience // *Journal of Abnormal and Social Psychology*. 1963. No. 67. P. 371–378; Milgram S. *Obedience to authority: An Experimental View*. New York: Harper and Row, 1974; Scarry E. *The body in pain: The making and unmaking of the world*. Oxford: Oxford University Press, USA, 1985.

<sup>41</sup> Radley A. *The Body and Social Psychology*. P. 8.

<sup>42</sup> Schachter S. & Singer J. Cognitive, social, and physiological determinants of emotion // *Psychological Review*. 1962. No. 69. P. 379–399.

Юрий воровато зашел за дуб <...> как-то очень быстро и неожиданно выстрелил себе в грудь. «Осечка!» – радостно мелькнуло у него в голове, вместе с мгновенным желанием жить и страхом умереть. Но уже он видел перед собою верхушку дуба, голубое небо и посреди него куда-то прыгающего желтого кота. <...> Кто-то лил ему на голову холодную воду, и на лбу у него прилип желтый лист, очень мешавший ему. <...> [Юрий] раскрыл глаза и в диком животном отчаянии стал биться и кричать:

– Доктора... позовите скорее!.. Но с невероятным ужасом понял, что уже все кончено и ничто не поможет. Листья, лежавшие у него на лбу, быстро отяжелели и сдавили голову. Юрий вытянул шею, чтобы из-за них увидеть еще хоть что-нибудь, но листья еще быстрее разрослись во все стороны и покрыли все. И Юрий уже не сознавал, что произошло в нем;

Зарудин поднял руку, крепко положил ее на голову и замер, закрыв глаза, стиснув зубы, стараясь ничего больше не видеть, не слышать, не чувствовать. Но он скоро опустил руку, поднялся и сел. Голова мучительно кружилась, во рту горело, ноги и руки дрожали. <...> Яркая молния небывалой ясной мысли озарила его на одно мгновение: он вдруг понял, что в той жизни, которая исчезла, не было вовсе ничего красивого, хорошего и легкого, а все было спутано, загажено и глупо. Какого-то особенного <...> прекрасного Зарубина тоже не было, а было только бессильное, робкое и распущенное тело, которое раньше наслаждалось, а теперь испытало боль и унижение<sup>43</sup>.

«Непроницаемое» тело – это также протокол умирания И. П. Павлова, день за днем фиксировавшего в своем дневнике каждый момент угасания физиологической активности тела. Среди визуальных примеров подобного способа представления тела – фотографические серии американской художницы-фотографа Ханны Вильке (Hannah Wilke, 1940–1993), фотографически документировавшей процесс угасания своего больного лимфомой тела, а также поэтапную деформацию тела своей матери, страдавшей от рака груди. Это больное тело Ольги Михайловны Соловьевой, бабушки Г. Н. Соловьева. Особую важность в данном случае приобретает тело жертвы, аккумулирующее нежелательный для наблюдателя опыт. Читатель или зритель дискурса умирания или угасания, оказавшись вовлеченным в ситуацию опосредованного восприятия нежелательного для себя опыта, как и участник экспериментов Мильграма, стоит перед выбором: прервать чтение или рассматривание фотографий или продолжить «эксперимент».

---

<sup>43</sup> Арцыбашев М. П. *Наш третий клад: Повести и рассказы. Роман*. М.: Школа-Пресс, 1996. С. 642; 570.

«Категоризированное» тело – это телесный дискурс, фиксирующий физиологию тела (физиологические процессы – еду, сон и т. п., телесные реакции и ощущения), которая в зависимости от контекста получает различную интерпретацию. Так, примеры телесного дискурса в дневниках Соловьева, Лебедева (во фрагментах, связанных с едой и наслаждением от еды, вина и т. д.), визуальный интимный дневник Малаховской представляют собой тело, категоризованное интенциями автора дневника и интерпретационными стратегиями читателя (зрителя).

Вне зависимости от способа представления тела («невидимое», «непроницаемое» или «категоризованное» тело) автобиографический телесный образ интимного дневника, даже иконически «впечатанный», – двойник не объекта, а того контекстуального поля, в которое вписан отраженный/описанный в дневнике автообъект. Любой опыт искажения образа или события (в т. ч. варьирование его временной локализации, реорганизация причинно-следственных связей, ошибочная интерпретация или реинтерпретация, перефокусировка внимания по линии внешнее/внутренне, телесное варьирование и т. п.) дает возможность дополнительного знания о том, каким «я» было и каким «я» могло бы быть, и в таком своем качестве представляет начало семиозиса. Стремясь зафиксировать себя и свои телесные переживания, в т. ч. в пороговых ситуациях, автор автобиографического дискурса, в частности, дневника, всегда и неизбежно творит себя, как в пределах своей телесности, так и за ее пределами. Наррация же своего интимного опыта, с одной стороны, разрывает интимную связь нарратора со своим телом, отчуждая от себя дискурс о себе, с другой стороны, формируя автобиографическую интимную память и тиражируя воспоминание, создает и другую форму интимности – интимность сопричастия и соучастия.

---

## Дискурс перехода: преодоление телесности

---

### 1. Нехватка в антропологии, психологии, философии

Отсутствие или нехватка фундируют человеческий опыт. С точки зрения Хельмута Плеснера, человек в целом вследствие эксцентричности занимаемой им позиции (внутри телесного бытия и за его пределами, то есть в метапозиции) отличается дефицитом, который, собственно, и стимулирует его активность, определяет траекторию его деятельности. Дистанцируя себя от телесного бытия, человек обладает им как окружением. Человек, по Плеснеру, безместен в пространстве и времени (*ortlos* и *zeitlos*), и потому способен переживать и себя самого, и свою безместность как состояние вне себя. В результате, он обнаруживает внутреннюю нехватку. Хотя изначальная неудовлетворенность (*Unerfulltheit*) характеризует любое живое существо, включая человека, однако, только человек рефлексирует о своей неудовлетворенности (Plessner H. *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter & Co., 1928). По Арнольду Гелену, дефицит является онтологическим свойством человека, который способен этот дефицит восполнить или преодолеть. Человек у Гелена – «недостаточное» существо. Гелен интерпретирует «душу» человека как своего рода зияние, где откладывается реализация потребностей и желаний. Нереализованность желания повышает присущее человеку общее чувство неудовлетворенности<sup>1</sup>.

В психоаналитической традиции желание восполнить отсутствие объекта отражает вечное, невыразимое и неудовлетворимое желание, вызванное абсолютным недостатком, и является первым шагом в развитии субъектности. Согласно Лакану, нехватка (*le manque a etre*) инициирует становление субъекта. Лакан утверждает, что отсутствие объекта создает разрыв, или зазор, который субъект призван заполнить на уровне знака, наделяя отсутствующий объект именем (Lacan Jacques. *Ecrits*. Paris: Seuil, 1966). Следуя за Лаканом, Деррида предполагает существование «вечного недостатка» в любом предмете или явлении на том основании, что всегда существует возможность дополнения: «Если оно [дополнение] что-то и репрезентирует, порождая его образ, то только в результате

---

<sup>1</sup> Gehlen A. Zur Systematik der Anthropologie // Gehlen A. *Studien zur Anthropologie und Soziologie*. Neuwied am Rhein u. Berlin: Luchterhand, 1963. S. 11–63.

предшествующего ему изъяна в наличии. Являясь компенсирующим и замещающим элементом, дополнение представляет собой заменитель, подчиненную истанцию, которая *занимает место*. <...>»<sup>2</sup>.

Впрочем, в отсутствии примордиального объекта коренятся две производные версии нехватки: отсутствие объекта, отличного от субъекта восприятия, и отсутствие в пределах субъекта восприятия, в т. ч. физическое отсутствие объекта, являющегося частью субъекта. В последнем случае нехватка в лакановской интерпретации выступает как кастрация. Остановимся подробнее на данном типе нехватки.

Если рассматривать человека как комплекс<sup>3</sup>, границы которого очерчены его актуальностями и возможностями, то возникает вопрос: что произойдет с человеком в случае, если предназначенные для актуализации возможности не только останутся неактуализованными, но будут удалены из области возможной актуализации? Несмотря на то, что потенциальность не является актуальностью, обладание определенной потенцией – это актуальность<sup>4</sup>. Логично предположить, что отсутствие подобного обладания также является актуальностью. Так, в частности, необходимо актуализованными возможностями человека являются такие функции, связанные с его биологической структурой, как прямохождение, бег, прыгание, зрение, слух и т. п., или же такие специфические функции как языковое общение, то есть говорение, чтение, письмо и т. д. Человек без ноги или без ног, разумеется, остается человеком благодаря тому, что другие характерные черты натурального комплекса «человек» преваляют над такой актуальной чертой как наличие двух ног. В то же время отсутствие одной или обеих конечностей вызывает определенные изменения в сознании и в поведении и самого ампутанта, и окружающих его людей.

---

<sup>2</sup> Derrida J. *La dissemination*. Paris: Seuil, 1972. S. 144–145; цит. по: Ильин И. П. *Постмодернизм. Словарь терминов*. М.: Intrada, 2001. С. 81.

<sup>3</sup> Понятие «натуральный комплекс» в применении к человеку предложил американский философ Джастис Баклер (Buchler Justus. *Metaphysics of Natural Complexes*. New York: Columbia University Press, 1966; Second, expanded edition, Albany: State University of New York Press, 1990). В системе Баклера «натуральный комплекс» – это основной концепт, общий термин идентификации чего бы то ни было: идей, предметов, художественных произведений, законов и т. п. В метафизике натуральных комплексов Баклера нет онтологической разницы между реальным и нереальным, реальностью материальных предметов, таких как, например, стол и стул, и реальностью атомов (О философии Дж. Баклера см.: Wallace Kathleen. Justus Buchler // *The Blackwell Guide to American Philosophy* / Edited by Armen T. Marsoobian and John Ryder. Blackwell Publishing, 2004. P. 271–286 / Уоллес Кэтлин. Джастис Баклер // *Американская философия. Введение* / Пер. с англ. Л. Бугаевой и др. Москва: Идея-Пресс, 2008. С. 389–410).

<sup>4</sup> Buchler Justus. *Metaphysics of Natural Complexes*. Albany: State University of New York Press, 1990. P. 152.



Осознание отсутствия или нехватки становится актом трансгрессии: субъект дифференцирует социальную общность, к которой он принадлежал до образования нехватки и/или ее осознания, и общность, в которую он включается в результате нехватки.

Наличие двух ног – это атрибутивная характеристика комплекса с точки зрения физических возможностей. Кроме того, способность к прямохождению – одно из наиболее общих свойств *Homo sapiens*. Наряду с подобными атрибутами комплекс «человек» обладает предикативными характеристиками или чертами, связанными с социальным аспектом его бытия. Один из примеров нехватки нефизического характера – случай самозванца или личности «как если бы», которая обычно попадает в одну категорию с самозванством. Самозванец, человек, который принимает на себя чужую идентичность или чужое звание, и личность «как если бы» – оба демонстрируют недостаточность своей собственной идентичности, нехватку жизненно важных черт, которые они стараются замаскировать или преодолеть при помощи личности, черты или поведение которой они имитируют. Самозванец и личность «как если бы», если их рассматривать как натуральные комплексы, не актуализируют потенциальности, которые превалируют или зарождаются в их собственных комплексах, но изменяют социальный порядок, к которому они принадлежат, на другой – «передвигаются» в новый порядковый локус. Тем не менее, оба – и самозванец, и личность «как если бы», – не отказываются полностью от того порядка, в котором они ранее находились. Образуется своего рода разрыв между их прежним и настоящим положением, между истинной и фальшивой идентичностью, – «след» в терминологии Деррида, который сигнализирует о присутствии отсутствия. Сознание отсутствия и дистанция между истинной и фальшивой идентичностями отличают самозванца и личность «как если бы» от патологических случаев полной потери прежней идентичности, когда нет ни осознания нехватки, ни осознания дистанции. Данные примеры демонстрируют конституирующий характер отсутствия. Общим для них является актуализация присутствия отсутствия, хотя и в различных аспектах: как нехватка физических, социальных или индивидуальных свойств агенсного натурального комплекса «человек», которые, соответственно, являются конституирующими на уровне биологической, социальной или индивидуальной организации.

Кастрирующая нехватка, вариантом которой является ампутация конечностей, отражая всеобщий подсознательный кастрационный комплекс, исключает субъекта из прежней системы и требует или адаптации к новым условиям существования, или в той или иной мере компенсации отсутствия. Отсутствие конечности или конечностей в результате может

выступать как поводом для маргинализации ампутанта обществом и/или его самоотчуждения, так и стимулом к наращиванию в себе других, в частности, духовных качеств. Человек, в отличие от животного, действует при помощи неинстинктивных осознанных движений и потому способен сознательно актуализировать свои потенциальные возможности. В случае духовной трансформации и перехода к новой идентичности, вызванными телесной нехваткой, ампутант проходит через *rite de passage*. Нехватка тогда выступает толчком к вступлению в *rite de passage*.

## 2. Аномалия конечностей в литературно-мифологической традиции

Один из примеров кастрирующей нехватки – отсутствие конечности или конечностей. В мифологии и литературе сложилась определенная традиция варьирования семантики образа ампутанта и пограничных с ним примеров. Так, в интерпретации аномалии нижних конечностей выделяются два диаметрально противоположных оценочных вектора.

С одной стороны, в славянском фольклоре с аномалией нижних конечностей (хромота, звериные ноги, когти) традиционно связывается нечистая сила<sup>5</sup>. В иудейских преданиях о Валааме телесная деформация выступает как визуальная репрезентация духовно-религиозной деградации. Маг и пророк Валаам, перестав в конце жизни быть пророком, превращается в калеку, хромого на одну ногу, и в заурядного волшебника<sup>6</sup>. С другой стороны, в китайской даосской мифологии хром и ходит с железным посохом Ли Тегуай, один из самых популярных героев цикла о восьми бессмертных, образ которого наследует преданиям о различных бессмертных – хромцах<sup>7</sup>. Серединное положение между отрицательным и положительным полюсами оценки аномалии нижних конечностей занимают мифологические герои, связанные через мотив хромоты с архаическими стихиями или хтоническими силами: хромой на обе ноги греческий бог огня и кузнечного дела Гефест, хромой Алеша Попович<sup>8</sup> и т. д.

В русской литературе XIX в. патология нижних конечностей нередко эмблематично связывается с социальной ущербностью или духовной патологией и монструозностью. В «Мертвых душах» Гоголя в «Повести о капитане Копейкине» ампутант – капитан Копейкин, потерявший во

---

<sup>5</sup> Толстая С. М. Нечистая сила // *Мифологический словарь* / Под ред. Е. М. Мелетинского. М.: Большая Российская энциклопедия, 1992. С. 396.

<sup>6</sup> Аверинцев С. С. Валаам // *Мифологический словарь*. С. 112.

<sup>7</sup> Рифтин Б. Л. Восемь бессмертных // *Мифологический словарь*. С. 132.

<sup>8</sup> Лосев А. Ф. Гефест // *Мифологический словарь*. С. 152; Иванов В. В., Топоров В. Н. Алеша Попович // *Мифологический словарь*. С. 30.

время войны 1812 года руку и ногу. Телесная нехватка капитана корреспондирует с его маргинальным положением в обществе – социальной «некомплектностью», в первую очередь, в сравнении с петербургским начальником, обладающим полным комплектом конечностей и находящимся в центре жизненного пространства – социального и топографического: «Ну, а там размер-то, размер каков: генерал-аншеф и какой-нибудь капитан Копейкин! Девяносто рублей и нуль!»<sup>9</sup>. В «Войне и мире» Толстого ампутантом становится Анатолий Курагин. Сцена ампутации, переданная через восприятие смертельно раненого князя Андрея Болконского, находящегося на соседнем столе в операционной палатке, довершает портрет Курагина как слабого и никчемного человека. Большое полное тело Анатолия, с трудом удерживаемое несколькими фельдшерами, большая полная здоровая нога контрастируют с истеричным поведением: «лихорадочными трепетаниями» здоровой ноги, судорожными женскими рыданиями, испуганными стонами. Конвульсивное тело Курагина предстает подчиненным внешнему воздействию, зависимым от внешних сил и неконтролируемым со стороны субъекта, независимым от его сознания. Сама же физическая нехватка одновременно обнажает и репрезентирует духовную нехватку в Анатоле – «несчастном, рыдающем, обессилевшем человеке»<sup>10</sup>. В европейской литературе XIX – начала XX в. ампутант – это, как правило, законченный злодей: одноногий пират Сильвер в «Острове сокровищ» Роберта Льюиса Стивенсона (*Stevenson Robert L. Treasure Island*, 1883), однорукий капитан Крюк в «Питере Пэне» Джеймса Барри (*Barrie J. M. Peter Pan and Wendy*, 1911).

В русской мифологии дефицитностью опорно-двигательного аппарата отличается также амбивалентный персонаж Баба-Яга, принадлежащий одновременно «этому» и другому миру и совмещающий в себе положительную (добрую) и отрицательную (злую) ипостаси. Один из постоянных эпитетов Бабы-Яги – «костяная нога». Иногда о ней говорится «железная нога» или «одна нога г...на, другая назёмна»<sup>11</sup>. Костяная нога Бабы-Яги – это мертвая нога, нога скелета, знак ее принадлежности миру смерти. Как замечает Пропп, Яга проявляет себя как мертвец: она никогда не ходит, она или летает, или лежит<sup>12</sup>. Аномальность ног – характерная

---

<sup>9</sup> Гоголь Н. В. *Собрание сочинений в девяти томах*. Т. 5. *Мертвые души*. М.: Русская книга, 1994. С. 106.

<sup>10</sup> Толстой Л. Н. *Собрание сочинений в 12-ти т.* Т. 6. *Война и мир*. М.: Художественная литература, 1974. С. 261; 263.

<sup>11</sup> Пропп В. Я. *Исторические корни волшебной сказки*. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1996. С. 71.

<sup>12</sup> Там же.

черта источников злой ипостаси Бабы-Яги. Образ Бабы-Яги перекликается с греческими эмпусами, дочерьми богини Гекаты. У эмпус, по некоторым версиям, одна нога была ослиная, а другая – бронзовая или железная. Степанов возводит этимологию имени «эмпуса» к греч. *ἔμπουσα* (*émprousa*), что может означать ‘с (необычными) ногами’<sup>13</sup>. С Бабой-Ягой соотносятся фигуры германской мифологии фрау Холле и Берта, также отличающиеся аномальными ногами<sup>14</sup>. В то же время, согласно Степанову, аномальность ног связывает Бабу-Ягу в ее доброй ипостаси с древнеиндийским божеством Ямой. Яма (Yama), первый смертный, сын дочери бога огня и Вивасвата, сына бога солнца, прародителя людей, родившегося без рук и без ног, – также обладатель костяной ноги. Яма поднял ногу на плохо обращавшуюся с ним воспитательницу Саварну, за что был ею проклят. Вивасват, однако, смягчил проклятие; в результате, нога у Ямы не отпала, но усохла – стала «костяной»<sup>15</sup>.

Два противоположных в оценочном плане интертекста аномалии ног делают возможным балансирование между различными интерпретациями одного и того же образа. Так, в «Бесах» Достоевского хромает Мария Тимофеевна Лебядкина, Хромоножка. И. П. Смирнов отмечает, что на поверхностном уровне хромота как будто сближает Марию Лебядкину с темными силами и контрастирует со способностью Марии Египетской, к которой отсылает образ Хромоножки, возноситься над землей. Однако в действительности хромота представляет собой «маску, под которой таится высокая сущность вещающей истину героини»<sup>16</sup>.

Русская литература XIX в., как и европейская литература данного периода, не избилует, тем не менее, образами ампутантов, что отчасти объясняется причинами, связанными с историей медицины. Хотя существуют доказательства того, что ампутации проводились уже в глубокой древности, только с развитием медицинской науки в XIX в. они становятся повсеместным явлением. Впрочем, отрубание конечностей как практика наказания имеет довольно долгую историю, восходящую ко второму тысячелетию до н. э. В частности, в ассиро-вавилонском обществе за неудачное вскрытие глазного нарыва, повлекшее за собой потерю зрения,

---

<sup>13</sup> Степанов Ю. С. Баба-Яга // Степанов Ю. С. *Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования*. Москва: Школа «Языки русской культуры», 1997. С. 91–92.

<sup>14</sup> Там же. С. 92.

<sup>15</sup> Степанов Ю. С. Баба-Яга // Степанов Ю. С. *Константы*. С. 89–90; Гринцер П. А. Яма // *Мифологический словарь*. С. 648–649; Топоров В. Н. Вивасват // *Мифологический словарь*. С. 122–123.

<sup>16</sup> Смирнов И. П. Древнерусские источники «Бесов» Достоевского // *Русская и грузинская средневековые литературы*. Л.: Наука, 1979. С. 215–216.

врачу отрубали руки. В ряде стран (Иране, Египте и других) практиковалось отрубание рук за воровство. В то же время в древние египтяне, стремящиеся сохранить тело для загробной жизни, полностью исключали ампутацию как способ лечения. В Средние века и в арабской, и в христианской цивилизации хирургия считалась непрестижной частью медицины – ситуация, мало изменившаяся, несмотря на отдельные исключения, и в период Возрождения. В России первый учебник по медицине «Наставление для изучающих хирургию в анатомическом театре», включающий раздел об операциях на конечностях, был написан только в 1710 г. Н. Л. Бидлоо, лейб-медиком Петра I, основателем Главного госпиталя. Ситуация кардинально изменилась в XIX в., когда в 1846 г. в Бостоне в США была выполнена первая хирургическая операция под эфирным наркозом. Огромный вклад в хирургию нижних конечностей внес русский хирург Н. И. Пирогов (1810–1881), участник четырех войн, основоположник военно-полевой хирургии, впервые в мире применивший эфирный наркоз в условиях войны. Введение анестезии в XIX в. и открытие антибиотиков в XX в., равно как и широкий театр военных действий в XX веке, сделали ампутацию конечностей рядовой операцией, а ампуганта – вполне ординарным явлением повседневной жизни.

### 3. Ампутация и трансформация

3.0. В то время как в реальности XX в. ампутация и ампугант становятся явлениями все более обычными, в литературном и кинематографическом дискурсе XX века образ ампуганта, а также человека с аномалией конечностей или дефицитом двигательных функций все более усложняется в сторону радикального отхода от сложившейся традиции эмблематичной интерпретации образа. Более того, телесная нехватка, имеющая место в случае ампуганта, или функциональная нехватка, имеющая место в случае ограниченной подвижности или полной неподвижности человека-инвалида, оказываются иницилирующими факторами ситуации и дискурса перехода.

3.1. Так, в произведениях Андрея Платонова кастрирующая нехватка может провоцировать вступление в *rite de passage*. В «Котловане» (1931) Платонов в традиции эмблематичного представления аномалии нижних конечностей, характерной для русской литературы XIX века, изображает инвалидность как вытесненность на периферию жизненного пространства. Жирный безногий инвалид Жачев, с тоской и вожделием следя-

щий за пионерским шествием, предстает посторонним для мира коммунистического будущего:

Вошев обратил внимание, что у калеки не было ног – одной совсем, а вместо другой находилась деревянная приставка; держался изувеченный опорой костылей и подсобным напряжением деревянного отростка правой отсеченной ноги. Зубов у инвалида не было никаких, он их сработал начисто на пищу, зато наел громадное лицо и тучный остаток туловища; его коричневые, скупо отверзтые глаза наблюдали посторонний для них мир с жадностью обездоленности, с тоской скопившейся страсти, а во рту его терзались десны, произнося неслышные мысли безногого<sup>17</sup>.

Паразитически настроенный Жачев, «урод империализма», не считающий нужным и возможным меняться и менять свое положение, не представляет, однако, угрозы для социалистических детей. Напротив, он видит свою миссию в самоустранении и освобождении жизненного пространства для новых поколений: «Твое дело целым остаться в этой жизни, а мое – погибнуть, чтоб очистить место!»<sup>18</sup>. После смерти девочки Насти Жачев осуществляет свою миссию по освобождению жизненного пространства: «Пойду сейчас на прощанье товарища Пашкина убою»<sup>19</sup>.

Жачев – ампутант, не прошедший через *rite de passage*, что отчасти объясняется его непринадлежностью к новому поколению, то есть поколению людей, которые будут строить коммунистическое будущее. Ампутант, вступивший у Платонова в *rite de passage*, человек нового поколения, – это Москва Честнова в романе «Счастливая Москва» (1933). Операция по ампутации правой ноги, поврежденной во время аварии в шахте метрополитена, сопровождается видением Москвой своей дефрагментации:

Москва лежала спокойная; неопределенное грустное сновидение плыло в ее сознании, – она бежала по улице, где жили животные и люди, – животные отрывали от нее куски тела и съедали их, люди впивались и задерживали, но она бежала от них далее, вниз, к пустому морю, где кто-то плакал по ней; туловище ее ежеминутно уменьшалось, одежду давно содрали люди, наконец остались торчащие кости, – тогда и эти кости начали обламывать попутные дети, но Москва, чувствуя себя худой и все более уменьшающейся, терпеливо убегала дальше, лишь бы никогда не возвращаться в страшные

---

<sup>17</sup> Платонов Андрей. Котлован // Платонов Андрей. *Избранное*. М.: Издательство «Гудьял-Пресс», 1999. С. 228.

<sup>18</sup> Там же. С. 250.

<sup>19</sup> Там же. С. 328.

покинутые места, откуда она убежала, лишь бы уцелеть, хотя бы в виде ничтожного существа из нескольких сухих костей... Она упала на жесткие камни и все, кто рвал и ел ее в бегстве, навалились на нее тяжестью<sup>20</sup>.

Пожелтевшая и высохшая после операции Москва кажется теряющей свои прежние властные позиции в романе: средоточия эроса, нахождения в центре жизненного пространства, в центре внимания и т. п. Вытесненная из центра бытия, из современности в находящееся на периферии жизни ограниченное пространство старика Комягина, в его комнату в коммунальной квартире, Москва в финале романа уходит от Комягина в неизвестном направлении, то есть в открытое безграничное пространство будущего, иррелевантное к оппозиции периферии и центра. Начало перехода относится, впрочем, еще ко времени пребывания Москвы в больнице после ампутации. Именно там самосознание Москвы расширяется до отказа от телесной конкретности и определения идентичности на основе ментальной схемы тела: «Я не нога, не грудь, не живот, не глаза, – сама не знаю кто...»<sup>21</sup>. В больнице намечается выход Москвы из ограниченности окружающего ее пространства и будущая трансгрессия телесной недостаточности:

Москва слушала движение влажного ветра и ветвей, постукивала им в ответ пальцем по стеклу и не верила ни во что бедное и несчастное на свете – не может быть! «Я скоро выйду к вам!» – шептала она наружу, прильнув ртом к стеклу<sup>22</sup>.

В «Счастливой Москве» *rite de passage* – это процесс декомпенсации изначально духовного самодостаточного бытия, представляющего собой микрокосмическое отражение макрокосма. В результате, в индивидуальном преодолении телесности утверждается неуничтожимость и бессмертие всеобщего бытия, открытого изменению и переменам, т. е. переход осуществляется от индивидуального ко всеобщему и универсальному.

В «Мусорном ветре» Платонова практически ампутантом – человеком, утратившим способность ходить, становится Альберт Лихтенберг, атаковавший словесно и физически памятник Адольфу Гитлеру, обездвигенный и безногий, – «бронзовое человеческое полутело, заканчивающееся сверху головой»<sup>23</sup>:

---

<sup>20</sup> Платонов Андрей. Счастливая Москва // Платонов Андрей. *Избранное*. С. 65.

<sup>21</sup> Там же. С. 66.

<sup>22</sup> Там же. С. 67.

<sup>23</sup> Платонов Андрей. Мусорный ветер // Платонов Андрей. *Избранное*. С. 460.

Национал-социалисты взяли туловище Лихтенберга себе на руки, лишили его обоих ушей и умертвили давлением половой орган, а оставшееся тело обмяли со всех сторон, пройдя по нем маршем. Лихтенберг спокойно понимал свою боль и не жалел об исчезающих органах жизни, потому что они одновременно были средствами для его страдания, злостными участниками движения в этой всемирной духоте. Кроме того, он давно признавал, что прошло время теплого, любимого, цельного тела человека: каждому необходимо быть увечным инвалидом<sup>24</sup>.

По мнению К. А. Баршта, телесная недостаточность Лихтенберга выступает у Платонова аргументом в споре с Рене Декартом и демонстрацией единства «вещества-энергии» для Космоса и человека: «телесная форма человека является выражением вещественно-энергетической связи между энергетикой Вселенной и энергетикой человеческого сознания. <...> при изменении первого и/или второго должны произойти изменения как в первом, так и во втором – и в телесной форме человека, и в телесной форме Земли»<sup>25</sup>. «Мусорный ветер» истории находит отражение в телесных деформациях и мутациях Лихтенберга – в его телесной недостаточности, выталкивает Лихтенберга в животное состояние («первобытный человек, заросший шерстью», «обезьяна»). Телесная недостаточность в «Мусорном ветре» не компенсируется и не преодолевается, тем не менее, через нее и с ее помощью и утверждается (как в «Счастливой Москве») неуничтожимость и бессмертие всеобщего бытия – «вещества-энергии».

3.2. Нехватка, телесная и/или функциональная, – это, в первую очередь, состояние дефицита. С точки зрения Оливера Сакса, образовавшийся в результате болезни дефицит в отдельных случаях может усилить творческие потенции личности. В книге «‘Человек, который принял жену за шляпу’ и другие истории из врачебной практики» (СПб., 2006 / Sacks Oliver. *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*, 1985) Сакс приводит пример профессора П., который, теряя способность к зрительному восприятию человеческих лиц, пейзажа и т. п., перешел от реалистической живописи к кубизму и абстракционизму и, на определенной стадии развития болезни, когда патологическое и творческое начала, по мнению Сакса, развивались параллельно, выиграл как художник.

---

<sup>24</sup> Там же. С. 461–462.

<sup>25</sup> Баршт К. А. «Мусорный ветер» А. Платонова: спор с Р. Декартом // *Вестник Томского государственного педагогического ун-та*. Серия: Гуманитарные науки (Филология). 2005. Вып. 6. С. 62.



В «Повести о настоящем человеке Бориса Полевого» (1946) для Алексея Мересьева потеря ног становится стимулом для наращивания духовных качеств, которые, собственно, и дают ему право называться «настоящим человеком». Впрочем, первоначально летчик-инвалид старается вернуть утраченные в связи с ампутацией конечностей функции, такие как способность бегать, танцевать, управлять самолетом. Летчика страшит перспектива превращения в «калеку на деревяшках», он связывает подобную перспективу с процессом, прямо противоположным дарвиновской эволюции: «Неужели остаться без ног, калекой на деревяшках, как старый перевозчик дядя Аркаша в родном его Камышине! Чтобы при купанье так же, как тот, отстегивать и оставлять на берегу деревяшки, а самому на руках, по-обезьяньи лезть в воду...»<sup>26</sup>. Будучи маргинализован, перемещен из порядка физически нормальных людей в порядок инвалидов, герой повести, первоначально связывающий ампутацию ног с телесной декомпозицией<sup>27</sup> и предпочитающий смерть инвалидности, не только возвращается в прежний порядок, но, в итоге, занимает в нем передовую позицию. Отсутствие ног инициирует в герое процесс самоидентификации и самоформирования, который в книге предстает как процесс сверх-гуманизации. Герой проходит через стадию молчания (во время проходящей под местным наркозом операции, что заставляет врача-хирурга сомневаться в том, что он жив, и в послеоперационный реабилитационный период), стадию временной смерти, через собственно переходный период овладения протезами как вторыми ногами и через заключительные этапы *rite de passage* – социализацию, включение в профессиональную общность и создание семьи. Возвращение утраченных функций – этап на пути к духовному изменению героя, к формированию новой идентичности «настоящего человека», которым в повести сперва был комиссар Семен Воробьев. Со смертью Комиссара, «настоящего человека», духовно сильного несмотря на телесную немощность, «настоящим человеком» становится Мересьев.

В ментальной схеме тела советского «настоящего человека» индивидуальная физическая неполноценность, в т. ч. отсутствие ног, рук и т. п., не является значимой, так как ментальная схема тела в данном случае несет на себе черты не индивидуальной, а коллективной телесности. *Rite de passage*, который проходит герой «Повести о настоящем человеке», это не

---

<sup>26</sup> Полевой Борис. *Повесть о настоящем человеке*. Л.: Лениздат, 1971. С. 84–85.

<sup>27</sup> «Ампутация? Нет, только не это! Лучше смерть... Какое холодное, колючее слово! Ампутация! Да нет же, не быть тому!» – думал Алексей. Страшное слово даже снилось ему в виде какого-то стального, неопределенных форм паука, раздиравшего его острыми, коленчатыми ногами» (Полевой Борис. *Повесть о настоящем человеке*. С. 86).

только и не столько процесс компенсации индивидуальной нехватки, сколько процесс включения в возвышенное, вечное тело советского народа, приобщение к которому и компенсирует любую индивидуальную нехватку, то есть переход осуществляется от телесного к духовному и от индивидуального к коллективному. В результате, несомненный индивидуальный героизм и исключительное мужество Мересьева оказываются отдельной репрезентацией прогнозируемого и ожидаемого поведения советского «настоящего человека», конституирующими чертами которого являются сверхдуховность и коллективное сознание. Не случайно, в повести маскируются реальные (несоветские) параллели с подвигом (советского) летчика Алексея Маресьева, в частности, Александр Николаевич Прокофьев-Северский (1894–1974), русский военный летчик, майор ВВС США, авиаконструктор и испытатель новых самолетов, в 1915 г. потерявший ногу, в 1916–1917 гг. после ампутации ноги совершивший 57 боевых вылетов и сбивший 13 немецких самолетов, в 1918 г. эмигрировавший в США. Прокофьев-Северский не только вернулся в авиацию, но и научился играть в гольф, бадминтон, кататься на коньках, танцевать, плавать на большие расстояния. Ампутантом был также один из лучших немецких асов в годы Второй мировой войны Ганс-Ульрих Рудель.

3.3. Кастрирующая телесная нехватка, образовавшаяся после ампутации конечностей, никогда и нигде – ни в жизни, ни в литературе XX века – не сводится к простому недостатку. В дефицитном состоянии неизбежно присутствуют физиологические и психические реакции пациента, направленные на восстановление и компенсацию и призванные сохранить личность<sup>28</sup>. Трагедия Мересьева в «Повести о настоящем человеке» заключалась не только и не столько в том, что с потерей ног он становился инвалидом, сколько в том, что сохранение личности непосредственно связывалось с сохранением профессии летчика<sup>29</sup>. Тем не менее, в ряде случаев *rite de passage* предстает как переход в другое функциональное поле, где нехватка в аспекте целостности личности теряет свое кастрирующее значение.

В соцреалистическом романе Петра Павленко с символическим названием «Счастье» (1947) ампутант полковник Воропаев, приехавший после войны в Крым со скромными узко личными целями – поправить здоровье

---

<sup>28</sup> Сакс Оливер. 'Человек, который принял жену за шляпу' и другие истории из врачебной практики [роман: пер. с англ.]. СПб.: Science Press, 2006. С. 27.

<sup>29</sup> «Мересьев слушал и усмехался: думать, говорить, писать, приказывать, лечить, даже охотиться можно и вовсе без ног, но он-то летчик, летчик по призванию, летчик с детства, с того самого дня, когда мальчишкой <...> услышал, а потом увидел маленькую серебряную стрекозу <...>» (Полевой Борис. *Повесть о настоящем человеке*. С. 106).

(он, кроме всего, болен туберкулезом) и устроить спокойную жизнь со своим маленьким сыном, несмотря на инвалидность активно включается в общественную жизнь – становится сперва районным пропагандистом, затем секретарем райкома партии. В финале романа Воропаев находит и личное счастье с женщиной-врачом, во время войны ампутировавшей ему ногу. Воропаеву, в отличие от Мересьева, не приходится преодолевать нехватку для возвращения в профессию. Полковнику для сохранения идентичности советского «настоящего» счастливого человека достаточно изменить сферу деятельности, что в целом вписывается в общую тенденцию перехода от менталитета периода войны к менталитету мирной жизни. Более того, в новой работе по возрождению и восстановлению послевоенного Крыма и в общении с людьми, занятыми созданием, Воропаев раскрывает не до конца раскрытый потенциал своей личности.

Судьба Воропаева в романе репрезентирует достаточно стереотипный для литературы соцреализма и более упрощенный по сравнению с «Повестью о настоящем человеке» *rite de passage* от индивидуального к коллективному сознанию. В романе Павленко в отличие от повести Полевого телесная нехватка на физиологическом уровне так и остается некомпенсированной. Возвышенное вечное тело советского народа, в которое в романе включаются ампутанты Воропаев и подорвавшийся на минном поле безрукий и безногий мальчик Найденов по прозвищу Колобок, в силу своей самодостаточной сверхдуховности аннулирует дефицитарное значение телесной нехватки. По мнению Аркадия Неделю, отсутствие рук или ног лишает реальность ее места в присутствии, в результате, реальность без присутствия одерживает победу над реальностью в присутствии, которая обладает местом в настоящем. По Неделю, в литературе эпохи тоталитаризма реальное разрушается путем визуализации пустот: ампутированная рука или нога указывают не на недостаток телесности, а на избыточность реальности, в которой отсутствие руки или ноги является недостатком<sup>30</sup>. В тоталитарном обществе и тоталитарной культуре происходит сверхкомпенсация патологических симптомов телесной нехватки, их утилизация и продуктивное интегрирование в коллективное сознание.

3.4. В центре фильма режиссера Ивана Пырьева «Сказание о земле Сибирской», вышедшего на экраны кинотеатров одновременно с романом Павленко «Счастье» и ставшего лидером проката в 1948 г. (3-е место; 33,8

---

<sup>30</sup> Неделю Аркадий. Размещаясь в неизбежном. Эскиз сталинистской метафизики детства // *Логос*, 2000. № 3 (24). С. 54–100.

миллиона зрителей), судьба молодого талантливому пианиста Андрея Балашова (Владимир Дружников). Хотя Балашов, получивший на фронте ранение руки, не становится ампутантом, он утрачивает способность профессионально заниматься музыкой. Функциональная недостаточность переживается героем как нехватка, кастрирующая личность и переводящая его в разряд инвалидов. В снятом ранее фильме «В шесть часов вечера после войны» (1944), где ампутантом становится артиллерист Кудряшов (Евгений Самойлов), Пырьев намечает, но не проигрывает возможность инициированного ампутацией *rite de passage* как физической и духовной деградации. Кудряшов после ампутации впадает в отчаяние, опускается, начинает пить, но, тем не менее, довольно быстро осознает ошибочность своего поведения. Затем происходит его возвращение на фронт и в прежнюю идентичность: смелого бойца и энергичного человека, уверенного в себе оптимиста. В фильме «Сказание о земле Сибирской» не возникает опасности деградации героя. Однако, в отличие от Мересьева, Андрей Балашов не ставит целью восстановление утраченных функций конечности. В то же время он не следует и примеру музыканта-инвалида Пауля Витгенштейна, брата Людвиг Витгенштейна, который, потеряв во время Первой мировой войны правую руку, после ампутации продолжал выступать как пианист, исполняя произведения для левой руки. Среди произведений, написанных специально для Пауля, но не во всех случаях его удовлетворивших, – симфонические этюды Рихарда Штрауса, концерт для левой руки с оркестром Мориса Равеля, 4-й фортепианный концерт (для левой руки) Сергея Прокофьева.

Балашов, ощущающий свою недостаточность и осознающий невозможность продолжать карьеру музыканта, разрывает отношения с любимой девушкой Наташей (Марина Ладынина) и уезжает в Сибирь, где работает на стройке и играет на гармонии в чайной. Отделенный от прежнего образа жизни и прежней среды обитания, Балашов мучительно долго переживает процесс перехода. Повторная встреча с Наташей и бывшими коллегами, приехавшими в Сибирь на гастроли, заставляет Балашова продолжить поиск возможности компенсировать нехватку. Для всех окружающих музыкант бесследно исчезает – ситуация, аналогичная ситуации временной смерти в *rite de passage*. В действительности герой уезжает в Заполярье, где и происходит его духовная трансформация. Ассоциативная связь севера и смерти здесь сопрягается с символикой пути на север как пути к духовному центру мира. Белизна снега отсылает к белизне чистого листа, с которого начинается новый этап жизни музыканта-инвалида – его становление как композитора. Созданная в Заполярье симфоническая оратория «Сказание о земле Сибирской» приносит

Балашову успех и признание его как композитора. В финале фильма происходит и его воссоединение с Наташей, на протяжении всего периода духовных исканий героя сохранявшей ему верность. Как в «Повести о настоящем человеке» Полевого и в романе «Счастье» Павленко, телесная недостаточность героя полностью компенсируется и в профессиональной, и в личной сферах.

Таким образом, в соцреалистическом литературном и кинематографическом дискурсе происходит концептуализация физической нехватки как условия демонстрации твердости духа советского человека. В то же время человек-инвалид, обладатель нестигаемой воли и твердого духа, довольно часто превращается в эмблематичный упрощенный образ, исключающий возможность применения терминологии *rite de passage*, что и происходит в фильме Фридриха Эрмлера «Неоконченная повесть» (1955). Парализованный инженер Ершов (Сергей Бондарчук) несмотря на инвалидность продолжает активно жить и работать, в результате оказывается более счастливым в любви, чем его физически полноценный соперник, а в финале фильма восстанавливает свои утраченные двигательные функции, утвердив тем самым свое периферийное, напротив, центральное положение в жизненном пространстве.

3.5. Любая болезнь, в т. ч. ампутация конечностей, включает в себя не только изменения, но и реакции на эти изменения как на физиологическом, так и на психологическом уровне, причем не только со стороны психики больного, но и со стороны близких и общества. В литературном и кинематографическом дискурсе через *rite de passage* нередко проходит не сам ампутант, а кто-либо из окружающих его и связанных с ним людей, т. е. переход осуществляется в контексте ампутанта.

Первый рассказ автобиографического сборника «Записки юного врача» (1925–1926) Михаила Булгакова под названием «Полотенце с петухом» – это история первого врачебного опыта повествователя. Рассказ открывается описанием приезда повествователя в сельскую больницу. Замерзший в дороге молодой врач не только не чувствует себя врачом, но, напротив, чувствует себя больным – то ли ампутантом, то ли парализованным инвалидом с окостеневшими ногами, с неподвижными пальцами на них, напоминающими «деревянные культияпки». Диагноз, поставленный им себе самому, – паралич. Идентифицируя себя в роли врача как Лжедмитрия, герой при виде первого пациента, казавшегося безнадежным, – девушки с искалеченными в мялке для льна ногами – решается на операцию. Наблюдавший ампутацию только один раз в жизни, он, тем не менее, блестяще проводит операцию. Акт саморефлексии (герой смот-

рится в зеркало) фиксирует явное изменение: постаревшее лицо, не напоминающее более Дмитрия Самозванца. Ампутация в рассказе инициирует *rite de passage* не в ампутанте, а во враче, производящем ампутацию. По мере формирования нехватки в теле одного человека, происходит формирование избытка в другом человеке – его становление в своей профессии. Успешное выздоровление девушки после операции завершает рассказ и маркирует выход повествователя из *rite de passage* в своем новом качестве – опытного врача.

В американском фильме “The Best Years of Our Lives” (1946; режиссер William Wyler) в *rite de passage* также включается не сам ампутант, безрукий молодой моряк Гомер Париш (Harold Russell), которого сыграл непрофессиональный актер, ветеран Второй мировой войны, действительно потерявший кисти обеих рук, но окружающие его люди. *Passage*, через который проходят родные и знакомые безрукого моряка, – это, с одной стороны, процесс привыкания к включению инвалида не в порядок калек и инвалидов, требующих к себе специального – снисходительного или заботливого отношения, но в порядок физически нормальных людей. С другой стороны, *passage*, в который вступают окружающие Гомера люди, в первую очередь, его спутники – ветераны войны – капитан Фред Дерри (Dana Andrews) и сержант Эл Стефенсон (Fredric March), – это открытие в себе духовных резервов для строительства жизни в послевоенное время на основе лучшего из приобретенного на войне опыта. Ампутант, не желающий к себе снисходительного отношения и даже берущий уроки игры на пианино, своим поведением заставляет окружающих забывать о своей физической недостаточности (илл. 13). Его мужество приводит Фреда и Эла к осознанию скрытых в человеке возможностей, меняет ностальгическое умонастроение на оптимизм ориентированного на будущее взгляда и перемещает концепт *the best years of their lives* из прошлого в настоящее и будущее.

В фильме “Men of Honor” (2000; режиссер George Tillman, Jr.) *rite de passage* также происходит не в сознании ампуганта, но в окружающем ампуганта контексте. Афро-американец Карл Брэшир (Cuba Gooding, Jr.), первый чернокожий ныряльщик американского военного флота, повредивший в результате несчастного случая ногу и утративший из-за травмы подвижность ноги, решается на ампутацию, уверенный, что протез сможет обеспечить ему необходимые для профессии ныряльщика функции нижней конечности. К данному решению его подталкивает журнальная заметка о летчике-ампуганте, присланная ему его бывшим учителем в школе военных ныряльщиков. Тренер Билли Сандей (Robert de Niro), превосходный ныряльщик, но грубый и безжалостный учитель, крайне



*Илл. 13. Безрукий  
моряк учится играть  
на пианино*



*Илл. 14. Тренер  
Сандей помогает  
ученику пройти  
испытание*



жестоко обращавшийся с Карлом в его студенческие годы, узнав о случившемся с бывшим учеником несчастье, решает ему помочь. Сандей, пьющий опустившийся человек, теряющий из-за пьянства любимую женщину, берется подготовить ученика-ампутанта к практическому экзамену по специальности, без которого последний не сможет остаться в профессии. Во время тренировок Карл проявляет мужество и твердость духа, которые, тем не менее, нельзя расценивать как *rite de passage*: на протяжении всего фильма и всего периода становления как военного ныряльщика он неизменно проявляет упорство, мужество и твердость духа, преодолевая различные препятствия на пути к своей цели. После ампутации в *rite de passage* вступает не ампутант, но его учитель. Из недисциплинированного, скандального, опустившегося эгоиста и пьяницы он превращается в дисциплинированного, подтянутого, трезвого и заботливого учителя. Экзамен, который успешно сдает Карл в конце фильма, сделав в тяжелом водолазном костюме требуемое количество шагов, оборачивается на деле заключительным тестом для учителя (илл. 14). Сандей выходит из *rite de passage* другим человеком и обретает в финале, помимо своего успеха в качестве учителя, личное счастье.

3.6. *Rite de passage*, через который проходит ампутант, может вести не только к прогрессивному или регрессивному изменению, но и к реинтеграции ампутанта как субъекта. В нейропсихологии описаны случаи отчуждения человека от своей конечности, например, ноги. Оливер Сакс, повредив ногу во время прогулки в горах и оказавшись в роли пациента, испытал чувство отчуждения от своей ноги<sup>31</sup>. Аналогичное ощущение у одного из пациентов Сакса описано в книге «Человек, который принял жену за шляпу». Согласно рассказу пациента, проснувшись, он обнаружил у себя в кровати чью-то ногу – «отрезанную человеческую ногу», которая показалась ему вполне нормальной, но холодной и странной. В описанной Саксом истории пациент переживает чувство отчуждения от своей парализованной ноги; нога воспринимается как чужая и потому ненастоящая и отвратительная.

В современной русской литературе отчуждение субъекта от части своего тела – ноги предстает как вариант *rite de passage* в рассказе Юрия Мамлеева «Нога». Герой рассказа Савелий, испытывавший необыкновенную неземную любовь к своей ноге и заполнявший все свое время уходом за ней, решается на ампутацию с тем, чтобы обладать ногой как отдельным субъектом. Ампутация приводит *rite de passage* к завершению:

---

<sup>31</sup> См.: Sacks Oliver. *A Leg to Stand On*. New York: Touchstone, 1998.



вскоре после ампутации Савелий распадается на части, окончательно перейдя в другую форму существования. Ампутация не только лишает героя части тела, но и приводит к пересмотру телесности как таковой<sup>32</sup>.

Интересный вариант отчуждения от тела и перехода в другую телесность дает фильм Джеймса Кэмерона «Аватар» (“Avatar”, 2009). Джейк Салли (Sam Worthington), обездвиженный в результате полученного в ходе военной операции в Венесуэле увечья, получает возможность переселиться в тело аватара, гибрида человека и гуманоида (На’ви). Возможность перехода в иную телесность задается еще до прилета на планету Пандора в снах героя и оказывается связанной с ирреальностью – мечтой, сновидением:

When I was lying there in the VA hospital, with a big hole blown through the middle of my life, I started having these dreams of flying<sup>33</sup>.

Возвращение же в действительность ограниченной в возможностях жизни инвалида предстает как пробуждение от сна: “Sooner or later though, you always have to wake up...”. Согласие Джейка на участие в программе «Аватар» мотивировано его вытесненностью из активной жизни, ассоциируемой с движением (например, с игрой в футбол), в периферийное пространство неподвижности: “Maybe I was just tired of doctors telling me what I couldn’t do” (17). Освоение Джейком возможностей нового тела в фильме сходно с освоением своих телесных возможностей ребенком. По мере открытия Джейком новых функций тела и «взросления» меняется соотношение реальности и ирреальности:

INSIDE THE LINK – Jake’s eyes open in the darkness. He doesn’t know where he is. He weakly pushes open the lid, blinking at the light.

JAKE (V. O.)

Everything is backwards now. Like out there is the true world, and in here is the dream (66).

В результате происходит отчуждение Джейка от человеческого тела и постепенное переселение в тело аватара:

---

<sup>32</sup> Мамлеев Юрий. Нога // Мамлеев Юрий. *Черное зеркало. Циклы*. М.: Вагриус, 1999.

<sup>33</sup> Cameron James. Avatar [Official shooting script]. 2007. P. 1 // URL: <http://www.webcitation.org/5q2mqY36B>. Далее цитаты приводятся по тексту оригинального сценария, представленному на данном сайте с указанием страницы в скобках.

GRACE You're still losing weight. Here –  
 She hands him a microwaved burrito. He looks at the now alien food. Bites into it without enthusiasm.  
 JAKE I made a kill today. We ate it. I know where that meal came from.  
 GRACE Other body. You need to take care of *this* body.  
 JAKE Yeah yeah.  
 GRACE Jake, I'm serious – you look like crap. You're burning too hard (66–67).

Финал фильма – похороны человеческого тела и окончательный переход в новую телесность, представленный как открытие внутреннего зрения, нового взгляда на мир:

JAKE and his AVATAR lie head to head. Human Jake is wearing an exomask. Both figures are still, hands folded, covered in translucent silken shrouds of ROOT-CILIA.  
 CAMERA CLOSES IN as Neytiri removes the mask from Jake's human face. She gently closes his dead eyes with her fingertips. Then bends and kisses him. MOVE INTO CU on AVATAR JAKE as Neytiri's hand comes into frame, stroking his cheek. TIGHTENING slowly to –  
 ECU JAKE'S EYES. Hold a beat, then – They open.  
 CUT TO BLACK (151)<sup>34</sup>.

В фильме Кэмерона *rite de passage* ампутанта обыгрывается не как духовное преобразование и не как переход в другое социальное поле, где физическая недостаточность иррелевантна, но как переход в другую телесность, открывающую новые перспективы опыта, как физического, так эмоционального и интеллектуального. Концепция личности у Кэмерона укоренена в телесности и телесном опыте; трансформация Джейка как личности (при несомненном сохранении идентичности героя) неразрывно связана с его телесной трансформацией – расширение сознания героя происходит в результате расширения физических возможностей тела.

3.7. Примордиальная память о “the non-relationship of zero, where identity is meaningless”<sup>35</sup> вызывает извечное человеческое стремление к единственности и целостности и тем самым заставляет субъекта искать возможности преодоления своей личной недостаточности как реальной физиологической, так и воображаемой и компенсации нехватки, в

<sup>34</sup> CU [close up] – крупный план; часто: только голова крупным планом. ECU [extreme close up] – очень крупный план; часто: только глаз(а) крупным планом.

<sup>35</sup> Wilden Anthony. *Lacan and the Discourse of the Other* // Lacan Jacques. *Speech and Language in Psychoanalysis*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1968. P. 191.

т. ч. и кастрирующей физической нехватки, на разных уровнях субъектной организации (физической, эмоциональной, ментальной, социальной и духовной). Ампутация в литературном и кинематографическом дискурсе XX–XXI вв. инициирует *rite de passage*, выводящий ампутанта за пределы телесности. В результате, создается ментальная схема тела, irrelevantная к его физическому представлению, а переходность становится формой представления и существования субъекта.

***VII. ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ  
КАК ПЕРЕХОД***

---

---

Интермедиальность, понимаемая как взаимодействие художественных кодов разных видов искусства, может выступать каналом, по которому осуществляется переход из одного состояния в другое, сопоставимый с широким пониманием *rite de passage*. Не являясь пороговой ситуацией в приложении к жизни человека, взаимодействие разных медиа, тем не менее, создает пороговую ситуацию перехода из одного семиотического ряда в другой, от одного семантического кода к другому<sup>1</sup>. Происходящее на смысловом уровне взаимодействие различных художественных кодов представляет собой концептуальную метафору (*conceptual metaphor*) в том ее понимании, какое в нее вкладывали Лакофф и Джонсон<sup>2</sup>, т. е. как понимание и переживание одной идеи в терминах другой, проекция структуры источника (*source domain*) на структуру цели (*target domain*). Согласно Джонсону, в основе абстрактных концептов лежит телесный опыт, который и фундирует логику абстрактного мышления<sup>3</sup>. Именно телесность опыта и наличие телесного образа-схемы в концептуальной метафоре и позволяет проецировать *rite de passage* на отдельные (далеко не все!) случаи интермедиальности.

В теории Жюльи Фоконье и Марка Тернера метафорическое взаимодействие представляет собой многопространственную модель и определяется как концептуальное смешение (*conceptual blending*). Помимо так называемых входных пространств источника и цели Фоконье и Тернер выделяют родовое координирующее пространство (*generic space*), содержащее общие для входных пространств и для итогового смешанного пространства (*blended space*) базовые знания, что позволяет выравнивать пространственные структуры, участвующие в метафорическом взаимодействии. Если принять *rite de passage* за родовое пространство в терминологии Фоконье и Тернера, а художественные коды различных медиа в

---

<sup>1</sup> Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века*. К 80-летию проф. М. С. Кагана. Материалы межд. науч. конф. Серия «Symposium». Вып. № 12. СПб.: Санкт-Петербургское философ. общ-во, 2001. С. 153.

<sup>2</sup> Lakoff G. and M. Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980; Lakoff G. and M. Johnson. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999.

<sup>3</sup> Johnson M. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago & London: University of Chicago Press, 2007.

тексте за входные пространства, то смешанное пространство будет представлять собой то искомое состояние, на которое может быть нацелен *rite de passage* в художественном произведении. При этом пересечение художественных смыслов может происходить в результате взаимодействия словесных средств с музыкальными, визуальными и т. п.

Общие черты механизма интермедиальной метафоризации проявляются на примере взаимодействия словесного и музыкального кода в рассказе Набокова «Бахман» (см. §1. «Набоков и музыка: об одном музыкальном эксперименте писателя»). Предвосхищая подробный анализ текста, замечу, что структура набоковского рассказа соотносима с фугой, более того, писатель сознательно строит рассказ на основе музыкальной формы фуги.

По Джонсону, музыкальное значение не является вербальным или лингвистическим, оно скорее телесное и ощущаемое:

To hear the music is just to be moved and to feel in the prexise way that is defined by the patterns of the musical motion. Those feelings are meaningful in the same way that any pattern of emotional flow is meaningful to us at a pre-reflective level of awareness<sup>4</sup>.

Вслед за Антонио Дамасио Джонсон определяет музыкальное значение как состоящее из серии взаимосвязанных и взаимопереплетенных образов, в основном, визуальных, под которыми понимаются ментальные схемы “with a structure built with the tokens of each of the sensory modalities – visual, auditory, olfactory, gustatory, and somatosensory”<sup>5</sup>. Отталкиваясь от утверждения о “embodied nature of musical meaning”, т. е. от идеи параллелизма музыкального и сенсомоторного опыта, Джонсон рассматривает музыкальное произведение как движение в определенном направлении, завершающееся прибытием в некий метафорический пункт назначения (хотя на деле музыкальная мелодия представляет собой не непрерывное движение, но чередование пауз и статических звуков):

Musical motion must be some kind of metaphorical motion that takes place within a metaphorical space. That “space” must be “in” our experience, because the notes or pitches don’t move in themselves. The “movement” comes from our ability to hear progressions that constitute unities within the musical piece<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Ibid. P. 239.

<sup>5</sup> Damasio A. *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. New York: Harcourt Brace, 1999. P. 318. Цит. по: Johnson M. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. P. 243.

<sup>6</sup> Johnson M. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. P. 246.

Согласно Джонсону, соответственно трем базовым формам переживания и концептуализации движения: “1. We see objects move. 2. We move our bodies. 3. We feel our bodies being moved by forces”, – выделяются три основные формы концептуализации музыкального движения: the Moving Music Metaphor (музыкальный объект концептуализируется как объект, движущийся по направлению к неподвижному слушателю и, в итоге, оказывающийся за ним, т. е. в памяти, в прошлом слушателя), the Musical Landscape Metaphor (музыкальный ландшафт неподвижен, а слушатель движется по музыкальному ландшафту, воспринимаемому в двойной перспективе: участника движения и наблюдателя) и the Music as Moving Force Metaphor (музыка перемещает слушателя из одного локуса/состояния в другой локус/другое состояние)<sup>7</sup>.

В рассказе Набокова «Бахман», пронизанном музыкальными аллюзиями и построенном на основе музыкальной формы фуги, в процессе развертывания действия происходит развертывание the Musical Landscape Metaphor: воспринимающий субъект (читатель) движется по тексту произведения, следуя развитию сюжета с двумя главными персонажами, линии которых переплетаются подобно игре двух основных голосов, первого и второго (с периодическим вмешательством третьего – мнимого голоса), в структуре фуги. Так как словесная фуга разворачивается в дискурсе автора-рассказчика, в свою очередь, передающего историю, рассказанную антрепренером Бахмана – Заком, повествование о Бахмане представляет собой также метафору музыкального движения в перспективе статичного воспринимающего субъекта. Словесное и музыкальное пространства (входные пространства в терминологии Фоконье и Тернера) интегрируются друг с другом, образуя в итоге, с одной стороны, метафору движения героев рассказа (голосов фуги) и следующего за их движением читателя, а с другой, так как движение героев и есть развитие темы в фуге, – метафору движения рассказа-фуги.

Соотнесение с *rite de passage* оказывается возможным не столько благодаря восприятию музыкального произведения как движения в определенном направлении (тем более, что ландшафтное движение отнюдь не является аналогом *rite de passage*), сколько благодаря тому, что параллельно развертыванию музыкальной метафоры (как the Musical Landscape Metaphor, так и the Moving Music Metaphor) происходит развертывание метафоры *Life is a Journey*. Обе метафоры являются темпоральными, протяженными во времени, но векторы метафорического движения в рассказе «Бахман» оказывается разнонаправленным: если развитие

---

<sup>7</sup> Ibid. P. 257, 248–255.

музыкальных метафор происходит таким образом, что “path already traveled” – это “music already heard”, соответственно, “path in front of traveler” – это “music not heard yet” (the Musical Landscape Metaphor) и/или “objects behind observer” – это “past musical events”, а “objects in front of observer” – “future musical events”<sup>8</sup>, то развитие метафоры *Life is a Journey* происходит не в направлении от рождения к смерти, но, напротив, от смерти к воскресению и бессмертию. Телесно переживаемое музыкальное движение, путешествие по музыкальному ландшафту и путешествие по жизни результируются в бессмертии как финальной точке жизненного пути человека: рассказ Набокова, открывающийся сообщением о смерти Бахмана, заканчивается жизнеутверждающей нотой «Здравствуй, Бахман...». Таким образом, музыкальная метафора в рассказе «Бахман» оказывается связанной с пороговой ситуацией смерти в обрядах перехода и служит в итоге тем самым мостиком, по которому осуществляется проход через пороговую ситуацию и переход в бессмертие.

Кинематографическая версия повести болгарского писателя Павла Вежинова «Барьер» (см. §2. «Поверх барьеров: Павел Вежинов») развивает заложенную в повести потенцию осмысления событий повести в терминах обрядов перехода. Сравнение ‘человек как птица,’ заданное в повести образом летающего человека, но не получившее детального развития<sup>9</sup>, в фильме реализуется на визуальном уровне в рекуррентной метафоре ‘человек-птица’ и вплетается в *rite de passage*, маркируя стадии движения героя к переходу в новую субъектность.

Произведения Пелевина – романы «Generation “П”» и «Шлем ужаса» – примеры взаимодействия, с одной стороны, словесного кода, с другой – видео(теле)- и компьютерного кодов (§3. «Экфрасис в романе Пелевина «Generation “П”»»; §4. «Дзен и искусство архивирования: Пелевин»). *Rite de passage* в обоих случаях – это родовое пространство – *generic space*, координирующее дискурс пороговых ситуаций и реализацию в повествовании телеметафоры и компьютерной метафоры жизни.

\* \* \*

<sup>8</sup> Ibid. P. 250, 248.

<sup>9</sup> Как известно, сравнение устанавливает между сравниваемыми понятиями отношение аналогии, т. е. слабой эквивалентности, так как объекты сравнения характеризуются малой степенью сходства (Дюбуа Ж., Пир Ф., Тринон А. и др. *Общая риторика*. М.: Прогресс, 1986. С. 209).



## *Набоков и музыка: об одном музыкальном эксперименте писателя*

---

Хорошо известно признание Набокова в собственной музыкальной глухоте: «У меня нет музыкального слуха, это недостаток, о котором я горько сожалею. Когда я бываю на концерте, – а это случается примерно раз в пять лет, – я в порядке игры стараюсь следить за связью и взаимоотношениями звуков, но больше чем на несколько минут меня не хватает. <...> Я очень поверхностно знаю музыку <...>. Я отлично понимаю, что существует множество параллелей между художественными формами музыки и литературы, особенно по части структуры, но что я могу сделать, если слух и мозг не желают сотрудничать?»<sup>1</sup>. Последняя фраза особенно примечательна и, как многие другие заявления писателя, обманчива<sup>2</sup>.

Для творческого сознания Набокова значимостью обладали немецкие композиторы-романтики – Рихард Вагнер, Роберт Шуман, Карл Вебер, а также Людвиг ван Бетховен, хотя и принадлежащий по формальной музыкальной технике к классицизму, но своеобразным использованием программных элементов предвосхитивший романтизм XIX в. К примеру, вагнеровский подтекст входит в роман «Камера обскура» в виде аллюзий на тетралогию Вагнера «Кольцо нибелунга». Вагнеровский мотив забвения возникает в сцене выздоровления дочери главного героя Кречмара Ирмы после тяжелой болезни. Проснувшись ночью, она слышит доносящийся с улицы «знакомый свист на четырех нотах», который напоминает ей о том времени, когда отец еще жил с семьей:

Так свистал ее отец, когда вечером возвращался домой <...>. Ирма отлично знала, что это сейчас свищет не отец <...>. Самое удивительное и таинственное, однако, было то, что он свистал точь-в-точь как отец <...><sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Набоков В. В. Интервью в журнале “Playboy”, 1964 г. // Набоков В. В. *Собрание сочинений амер. периода в 5-ти т.* Т. 3. СПб.: «Симпозиум», 1997. С. 577–578.

<sup>2</sup> Обратим внимание на факты биографии как на одно из многочисленных доказательств обратного утверждению писателя. Так, один из предков Набокова – композитор Карл-Генрих Граун (1701–1759), музыкальный дар которого, как считает Бойд, и унаследовал Дмитрий Набоков (Boyd B. *Vladimir Nabokov: The Russian Years*. Princeton: Princeton University Press, 1990. P. 16). Добавим, что музыка, в частности петербургская опера, находилась в сфере интересов В. Д. Набокова, посвятившего этой теме несколько статей, в т. ч. и последнюю – «Театральный Петербург в восьмидесятые годы» (*Театр и жизнь*. Берлин, 1922. № 2).

<sup>3</sup> Набоков В. В. *Собрание сочинений рус. периода в 5-ти т.* Т. 3. СПб.: «Симпозиум», 2000. С. 325.

Чтобы посмотреть, кто свистит, Ирма открывает окно, и, собственно, именно это действие, трагически изменив течение болезни, становится, в конечном итоге, причиной ее гибели. Последний раз мелодия «на четырех нотах» звучит в сцене смерти девочки:

С улицы доносились редкие, ватные звуки, по временам что-то стучало в паровом отоплении. Кто-то внизу на улице звучно свистнул на четырех нотах – и опять тишина<sup>4</sup>.

Аллюзия раскрывается при сопоставлении с английской версией романа “*Laughter in the Dark*” («Смех в темноте»), в которой Набоков делает уточнение (данное в скобках): «Зигфрид»<sup>5</sup>. Можно предположить, что Набоков имеет в виду мотив горна, сопровождающий появление Зигфрида в опере. Возможно также, что речь идет об известном ариозо Брюнгильды из входящей в четырехчастную эпопею «Кольцо нибелунга» оперы «Закат богов». В ариозо, начинающемся со слов «Вечно грезя, вечно мечтая...» (звучащем в немецком варианте на четыре ноты: «E-wig war-ich, e-wig bin ich»), Брюнгильда обращается к забывшему ее Зигфриду с вопросом: «Твоя ль теперь?». Мотив измены прежней любви в ариозо намечает параллель между Зигфридом, забывшим о своих клятвах в верности Брюнгильде и собирающимся жениться на другой, и покинувшим жену и дочь Кречмаром. В опере Вагнера Зигфрид, выпив волшебный напиток, вспоминает все, но анамнезис и смерть тесно связаны: в тот же момент Хаген предательски поражает Зигфрида в спину (3-е действие). Убийством внутренне «прозревшего», несмотря на внешнюю слепоту, Кречмара заканчивается роман Набокова.

Впрочем, слепому Кречмару, «печальная торжественность» движений которого и «манера ощупывать воздух» доводили его бывшую жену Аннелизу «до какого-то тихого исступления жалости»<sup>6</sup>, с его неспособностью противостоять Горну и Магде и неготовностью вернуться в прошлое

<sup>4</sup> Там же. С. 333.

<sup>5</sup> Нора Букс, не учитывая английскую версию романа, предлагает другие варианты интерпретации музыкальной аллюзии. Как считает исследовательница, первый адресат – фильм Фрица Ланга «М» (от нем. *Moder* – убийца) (1931), в котором убийца девочка насвистывает при виде очередной жертвы мелодию из сюиты Грига «Пер Гюнт»; второй адресат – драматическая поэма Ибсена, на основе которой написана сюита; третий – «черный человек» из «Моцарта и Сальери» Пушкина: его инверсией выступает свистящий под окном оснеженный (белый) человек, символизирующий надвигающуюся смерть (Букс Н. *Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова*. М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 104).

<sup>6</sup> Набоков В. В. *Собрание сочинений рус. периода в 5-ти т.* Т. 3. С. 388.

жизни с Аннелизой<sup>7</sup> – при совпадении отдельных деталей судьбы – в целом далеко до Зигфрида героической литературы древних германцев. Аллюзии на Зигфрида высвечивают разительное несовпадение перспектив героев, а именно дистанцию между «поэзией» и реальностью.

Музыкальная тема набоковских произведений, впрочем, не ограничивается интертекстуальной техникой аллюзий. Набоков нащупывает путь к сопоставлению музыки и литературы. Мысль о сходстве музыки с другими формами искусства, в т. ч. словесным творчеством, активно разрабатывалась в работах Андрея Белого, многие из которых Набоков прекрасно знал<sup>8</sup>. В статье «Формы искусства» (1902) Андрей Белый пишет: «Существует полный параллелизм между каждым искусством, с одной стороны, и теми или иными формальными чертами в музыке – с другой»<sup>9</sup>. Примеры признаваемого и Белым, и Набоковым параллелизма структур музыкального и литературного произведений многочисленны и имеют давнюю традицию.

В поэтической лирике XIX в., в первую очередь, пушкинской, встречаются трехчастные композиции, представляющие собой аналог музыкальной трехчастной формы, в ряде случаев – сонатной<sup>10</sup>. По мнению исследователей, однако, маловероятно, чтобы Пушкин сознательно ориентировался на создание сонатной формы поэтическими средствами. Скорее всего, эта форма, как конструкция общего порядка, нашедшая наиболее адекватное выражение в музыке, вошла в творческое сознание поэта благодаря своей распространенности.

В начале XX в. ситуация коренным образом меняется; сознательная ориентация на музыкальные структуры становится одним из принципов поэтики выразительности. Хорошо известны, в частности, музыкальные

---

<sup>7</sup> Ср.: «Присутствие Аннелизы в доме, ее шаги, ее шепот <...> были в конце концов столь же условны и призрачны, как его воспоминания о ней. Да, шелестящее, слабо пахнущее одеколоном воспоминание, больше ничего» (Там же. С. 389).

<sup>8</sup> Об отношении Набокова к эстетике Белого см.: Александров В. Е. Набоков и Серебряный век русской культуры // Александров В. Е. *Набоков и тотусторонность: метафизика, этика, эстетика*. СПб.: Алетей, 1999. С. 255–278; Johnson D. Barton. Belyj & Nabokov: A Comparative Overview // *Russian Literature*. IX (4). 1981. P. 379–402.

<sup>9</sup> Белый А. *Формы искусства // Символизм как миропонимание*. М.: Республика, 1994. С. 102. Статья вошла в книгу «Символизм» (М.: Мусагет, 1910), с которой Набоков познакомился еще в 1917–1918 гг. в Крыму.

<sup>10</sup> См.: Кац Б. А. *Музыкальные ключи к русской поэзии*. М.: Композитор, 1997. С. 28–36; Эйхенбаум Б. М. *О поэзии*. Л.: Советский писатель, 1969. С. 346–493. К подобным структурам относятся стихотворения Пушкина «Не пой, красавица, при мне...», «Я здесь, Инезилья...», «Зимний вечер», «К морю», причем последнее выступает аналогом более сложной формы (по сравнению с трехчастной) – сонатной (Кац Б. А. *Музыкальные ключи к русской поэзии*. С. 36–53).

опыты в словесном искусстве Андрея Белого<sup>11</sup>. Поэтический поиск при этом ведется в направлении создания произведений, аналогичных музыкальным полифоническим структурам. Так, полифоническая композиция лежит в основе некоторых стихотворений Георгия Иванова, Константина Бальмонта. Борис Пастернак в 1914 г. пишет стихотворение «Метель» (сборник «Поверх барьеров»), по своей конструкции необычайно сходное с фугой<sup>12</sup>.

В произведениях самого Набокова, несмотря на его признания в музыкальной некомпетентности, нередки музыкальные аллюзии, исполняющие роль «путеводной нити» в раскрытии смысла на содержательно-подтекстовом и содержательно-концептуальном уровнях текстовой структуры<sup>13</sup>. При этом Набоков не только намекает на те или иные музыкальные произведения, темы и т. п., но и, следуя опыту Андрея Белого, в ряде случаев воспроизводит музыкальную модель в литературном тексте<sup>14</sup>.

Особое место среди произведений Набокова, в той или иной степени варьирующих музыкальную тему, занимает рассказ «Бахман» (1924; сборник «Возвращение Чорба»), непосредственно обращенный к теме музыкального творчества. Можно с достаточной степенью уверенности утверждать, что в образе главного героя пианиста и композитора Бахмана

<sup>11</sup> Следует заметить, что утверждение музыкальности как характерной черты поэзии в целом было свойственно символистам «соловьевского толка». О роли музыки в художественной системе модернизма см.: Hansen-Love A. *Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel del russischen Moderne // Dialog der Texte (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 11)*. Wien, 1983. P. 291–360; о роли музыки в творчестве Андрея Белого: Steinberg Ada. *Word and Music in the Novels of Andrey Bely*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

<sup>12</sup> Кац Б. А. *Музыкальные ключи к русской поэзии*. С. 55–104; 107–118.

<sup>13</sup> Так, например, упоминание имени композитора Жака Оффенбаха в рассказе «Посещение музея», вызывая аллюзию на оперу Оффенбаха «Орфей в аду», способствует установлению параллелизма: поиски рассказчиком портрета – поиски Орфеем Эвридики, где Эвридика – Россия прошлого, «Россия моей памяти». В то же время соотношение событийной канвы рассказа с оперной версией Оффенбаха, трансформировавшего античный миф об Орфее в пародию на буржуазное общество Второй Империи Луи-Наполеона Бонапарта, создает пародийно снижающий план рассказа, свидетельствует о тщетности поисков рассказчика (см. об этом: Старк В. П. *Пушкинский фон рассказа Набокова «Посещение музея» // Набоковский вестник*. Петербургские чтения. 1998. Вып. 1. С. 69).

<sup>14</sup> Исследований, посвященных данной стороне творчества Набокова, не так много. Выделим среди них работы Норы Букс, вскрывающие музыкальный подтекст в романах «Король, дама, валет» и «Камера обскура». Как замечает Букс, роман Набокова «Король, дама, валет» является «продолжением опыта, осуществленного в русской литературе Андреем Белым, его четверья Симфониями, эпическим повествованием, написанным по принципу музыкального контрапункта» (Букс Н. *Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова*. С. 41).

отразились черты нескольких музыкантов, среди которых – Роберт Шуман, Вольфганг Амадей Моцарт и Иоганн Себастьян Бах<sup>15</sup>. Все трое, как и Бахман, фамилия которого кажется составленной из фамилий Баха и Шумана, были одновременно и исполнителями, и композиторами: Моцарт играл на скрипке, клавесине, органе; Шуман был пианистом, а Бах – органистом<sup>16</sup>. Совпадает и ряд других деталей.

И Шумана, и Бахмана отличает стремление к уединению, отгороженность от других людей. По словам Шумана<sup>17</sup>, любившего одинокие прогулки и даже в компании друзей и знакомых державшегося в стороне, «одиночество питает все великие души, растит героев, оно в дружбе с юностью поэтов, в дружбе с искусством <...> Одиночество – это интимнейшая связь с самим собой <...> это действенный, мыслящий покой, активное состояние духа в пассивном теле»<sup>18</sup>. Сравним с описанием Бахмана на светском приеме: «Он стоял в стороне от остальных гостей и, расставя короткие ноги в мешковатых черных штанах, читал газету»<sup>19</sup>; в кабаке: «<...> садился всегда в сторонку, но охотно угощал каждого, кто пристанет к нему» (154); на концерте: «Бахман выходил на эстраду быстро – как будто вырвавшись из вражеских или просто надоедливых рук» (153).

И Шуман, и Бахман не только сторонятся общества, но и в целом далеки от того состояния, которое принято считать психической нормальностью. Шуман, по свидетельствам врачей, с 18-ти лет страдал психической болезнью – маниакально-депрессивным психозом, обострившимся с конца 1840-х гг. Последние два с половиной года жизни он провел в

---

<sup>15</sup> Отметим также, что, по свидетельству Набокова, ему рассказали “that a pianist existed with some of my invented musician’s peculiar traits” (Nabokov Vladimir. *The Stories of Vladimir Nabokov*. New York: Vintage International, 1997. P. 647).

<sup>16</sup> Даже будучи прославленным композитором, Моцарт любил исполнять свои произведения, в т. ч. и пять отдельные арии (у него был высокий тенор). Незадолго до смерти, сочиняя «Реквием», Моцарт просил спеть каждый номер после окончания работы над ним, сам же при этом (пока у него еще оставались силы) аккомпанировал на фортепьяно. Шуман начинал свою музыкальную карьеру как пианист, и только болезнь рук заставила его заняться сочинением музыки. Бах же, композиторская деятельность которого не приносила большого дохода, был вынужден работать органистом и приобрел славу виртуоза-исполнителя.

<sup>17</sup> Примечательно, что Шуман – автор «Крейслерианы» (1838), цикла из восьми фантазий на темы Э. Т. А. Гофмана.

<sup>18</sup> Boetticher W. *Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen*. Berlin: Bernhard Hahnfeld, 1942. P. 30. Цит. по: Житомирский Д. В. *Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества*. М.: Музыка, 1964. С. 112.

<sup>19</sup> Набоков В. В. *Собрание сочинений рус. периода в 5-ти т.* Т. 1. СПб., 1999. С. 152. В дальнейшем все цитаты из рассказа «Бахман» приводятся в тексте статьи по данному изданию с указанием страницы в скобках.

психиатрической лечебнице доктора Ф. Рихарца в Энденихе<sup>20</sup>. Сумасшедшим предстает Бахман и в изображении импресарио («Бахман-то, и говорить нечего, совершенно был лишен мозгов»; «совершенно ненормальный субъект»; «но я говорил об его капризах, об его растущем помешательстве»; «полоумный музыкант»), и в восприятии слушателей, которым поведение пианиста, перед концертом разговаривавшего на трех языках со стулом, мягко говоря, кажется странным («В Англии это умиляло публику, во Франции смешило, в Германии – раздражало»; 153). Умирает же Бахман, как и Шуман, в приюте для душевнобольных.

В периоды помрачения сознания Шумана преследовали слуховые галлюцинации, вселявшие в него ужас и более всего его мучившие. Иногда, как свидетельствует его жена Клара, он слышал «один непрерывно тянущийся звук, нередко <...> – великолепную музыку, с такими удивительно звучащими инструментами, каких невозможно услышать на земле, но это <...> вызывало у него страх»<sup>21</sup>. После смерти Перовой Бахман «все затыкал себе уши. Вскрикивал, как будто его щекотали: “Не надо звуков, звуков не надо!...”» (158).

В последние месяцы жизни Шумана «видно было, что физические и духовные силы оставили его. В нервном возбуждении перелистывал он свои старые сочинения, дрожащими руками искаженно воспроизводя их на фортепьяно; это терзало сердце и слух»<sup>22</sup>. В конце рассказа опустившийся Бахман на маленькой станции в Швейцарии засовывает в щелку музыкального автомата монеты и слушает «мелкую музыку» (159) – искаженное воспроизведение известных мелодий, возможно, своих собственных. Так возникает мотив отражения (воспроизведения, повторения), т. е. зеркала, и зеркала кривого, и в то же время аллюзия на другого композитора – Моцарта. Финал рассказа заставляет обратиться к Пушкину – к сценке из «Моцарта и Сальери», где Моцарт приводит к Сальери слепого скрипача, который играет арию из оперы «Дон Жуан», – жалкое подобие гениального моцартовского творения, ужасающее Сальери.

Впрочем, совпадают отдельные моменты не только личной, но и творческой биографии Шумана и Бахмана. Одно из музыкальных сочинений

<sup>20</sup> Эта сторона биографии Шумана подробно освещена в: Wörner K. H. *Robert Schumann*. Zurich; Freiburg: Atlantis-Verlag, 1949.

<sup>21</sup> Litzmann B. *Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*. 3 Bände. Leipzig, 1902–1908. Bd. II. P. 296. Цит. по: Житомирский Д. В. *Роберт Шуман*. С. 753.

<sup>22</sup> Данное свидетельство венгерского скрипача Дж. Иоахима, для которого Р. Шуман написал «Фантазию для скрипки с оркестром», цит. по: Житомирский Д. В. *Роберт Шуман*. С. 759.

Шумана – Четвертая симфония d-moll (op. 120), написанная в состоянии душевного подъема в течение нескольких дней в сентябре 1841 г. (в годовщину свадьбы) и спустя десять лет коренным образом переделанная. Это наиболее лиричная из всех созданных Шуманом симфоний; первоначально композитор назвал ее «Симфонической фантазией». Бахман в период продолжавшейся два года связи с Перовой, по словам Зака, играл гениально и именно тогда сочинил симфонию D-молль. Аллюзии на Шумана и, в особенности, на Симфонию № 4 с ее меланхолической первой частью и циклической структурой актуализируют смысловой план трагической судьбы артиста, художника в окружающем мире. Именно следуя сформулированной Э. Т. А. Гофманом романтической концепции творчества и стараясь выразить то состояние экстаза, в котором находился, когда создавал большинство своих произведений, Шуман, как и впоследствии набоковский Бахман, медленно скатывался в безумие.

Пласт аллюзий связывает Бахмана и с Моцартом, в первую очередь, с существующим в сознании многих людей мифом о Моцарте – ребенке-гении, композиторе, творящем с божественной легкостью. В этом мифе (довольно, кстати, далеко от реальной действительности) Моцарт предстает жрецом «чистого» искусства, художником-эстетом. Впрочем, Моцарт, в четыре года уже игравший на клавесине, в пять лет сочинявший музыку, поражающий окружающих феноменальным музыкальным слухом и памятью, и в самом деле творил непринужденно и быстро, часто обходясь без предварительных эскизов, записывая в крупных партитурах сперва только главные мысли и затем дополняя их деталями<sup>23</sup>. По свидетельствам современников, он мог написать целую увертюру за один вечер для назначенного на следующий день исполнения. В отличие от многих композиторов, сочиняя музыку, Моцарт не испытывал необходимости в музыкальном инструменте: он мысленно видел каждую ноту, которую оставалось лишь перенести на бумагу.

Герой Набокова, как и Моцарт, несет на себе черты инфантилизма и гениальности. Постоянно нуждающийся во всевозможной опеке со стороны других людей (Перовой, Зака), вплоть до укладывания спать, производящий на окружающих впечатление малограмотного человека<sup>24</sup>, как композитор и исполнитель Бахман гениален. Если и до знакомства с Перовой «золотой, глубокий, сумасшедший трепет его игры запечатлевался уже на воске, а заживо звучал в знаменитейших концертных залах» (151),

---

<sup>23</sup> *Музыкальная энциклопедия* / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 3. М.: Советская энциклопедия, 1976. С. 699–711.

<sup>24</sup> Читая газету, Бахман шевелил губами, «как это делают при чтении малограмотные», за что и получил от импресарио язвительную характеристику – «неуч» (152).

то после знакомства с ней его «удивительная игра» с каждым новым выступлением становилась «все лучше и все безумнее» (154). В этот период он без каких-либо заметных усилий сочиняет симфонию и несколько фуг: «Никто не видел, как он писал их» (155). Словом, «неземная робость» в нем сочеталась «с озорством испорченного ребенка» (154). Не вступает в противоречие с обликом Моцарта и такая черта Бахмана как пьянство: ходили слухи (большей частью неверные, как и многие другие слухи о композиторе) о чревоугодии, пьянстве и беспутстве Моцарта<sup>25</sup>. Именно таким – «безумцем», «гулякой праздным» и в то же время обладателем «бессмертного гения», посланным отнюдь «не в награду // Любви горящей, самоотверженья, // Трудов, усердия, молений» – и был изображен Моцарт в «драматической сцене» Пушкина «Моцарт и Сальери», которую учитывал Набоков при написании рассказа.

На Моцарта указывает и факт сочинение Бахманом фуг, а также пасаж, в котором Бахман предстает мастером контрапункта: «С несравненным искусством Бахман скликал и разрешал голоса контрапункта, вызывал диссонирующими аккордами впечатление дивных гармоний и – в тройной фуге преследовал тему, изящно и страстно с нею играя, как кот с мышью, – притворялся, что выпустил ее, и вдруг, с хитрою улыбкой нагнувшись над клавишами, настигал ее ликующим ударом рук» (154). Действительно, ориентируясь на баховское искусство фуги, Моцарт внес в него свой вклад, заключающийся в значительной разработке техники контрапункта в фуге и канонической имитации. К числу достижений Моцарта в области контрапункта относятся, в частности, контрапунктические перестановки в Мессе С Minor, К. 427 и заключительной части Симфонии Юпитера<sup>26</sup>. Сближает Бахмана с Моцартом и наличие автоинтертекстуальной связи рассказа «Бахман» с романом «Защита Лужина», главный герой которого шахматист Лужин, в свою очередь, обладает сходством с австрийским композитором<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Аберт Герман. В. А. *Моцарт*. Т. 2. Кн. 2. М.: Музыка, 1990.

<sup>26</sup> В ряду произведений Бахмана Набоков называет и симфонии D-молль. В творческом наследии Моцарта есть две симфонии d-moll: К. 173 (1773) и К. 421 (1783), но, так как они не принадлежат к вершинным творениям композитора, то сомнительно, чтобы Набоков имел в виду именно их.

<sup>27</sup> О связи музыкальной и шахматной тем: «Я нашел довольно необычную замену музыке в шахматах – говоря точнее, в сочинении шахматных задач» (Набоков В. Интервью в журнале «Playboy» // *Собрание сочинений амер. периода в 5-ти т.* Т. 3. С. 578). См. также: Alexandrov V. The Defense // *The Garland Companion to Vladimir Nabokov* / Ed. by V. E. Alexandrov. New York; London: Routledge, 1995. P. 76–77. О параллели Лужин – Моцарт см.: Дарк О. Примечания // Набоков В. В. *Собрание сочинений в 4-х т.* Т. 2. М.: Правда, 1990. С. 435–436; Сконечная О. Примечания // Набоков В. В. *Собрание сочинений рус. периода в 5-ти т.* Т. 2. С. 708.



Музыкальный подтекст рассказа, однако, не исчерпывается отдельными совпадениями личной и творческой биографии, с одной стороны, Бахмана, с другой – Моцарта и Шумана, а свидетельствует о более сложной интертекстуальной работе, проделанной писателем. Среди произведений Бахмана обращает на себя внимание «Золотая fuga»: «Самая интересная <...>. Слыхали? Тематизм в ней совершенно своеобразный» (155). Очевидно, что эпитет «золотой» в названии сочиненной Бахманом fugи имеет значение 'вершинный, самый лучший'. «Вершинное» произведение Моцарта – Реквием, начатый им за два месяца до смерти и так и оставшийся незаконченным. В первой части Реквиема вступление плавно переходит в fugу, занимающую в ней центральное место. Следует отметить также, что основная тональность Реквиема – Ре минор (т. е. d-moll – sic!), семантическая сфера которой связана с трагической тематикой скорби и смерти. Моцарто-шумановские параллели, на наш взгляд, подготавливают музыкальный эксперимент, проделанный Набоковым в рассказе «Бахман», а именно: попытку fugи в прозаическом тексте.

Возможность и правомерность подобного угла зрения в изучении набоковского рассказа обусловлена наличием нескольких ключевых моментов, устанавливающих отношения параллелизма между рассказом и музыкальной формой fugи. Напомним, что, по определению, fuga – это «форма полифонической музыки, основанная на имитационном изложении индивидуализированной темы с дальнейшим проведением (1) в разных голосах с имитационной и (или) контрапунктической обработкой, а также (обычно) тонально-гармоническим развитием и завершением»<sup>28</sup>. В рассказе два главных героя – Бахман и Перова, которые, собственно, и выступают как два голоса двухголосной fugи<sup>29</sup>. Первый голос – Бахман – исполняет главную тему – судьба артиста, художника – в минорной тональности (в экспозиции набоковского рассказа сообщается о смерти композитора). После первого голоса вступает второй голос – Перова, который повторяет главную тему и своим появлением обязан существованию первого голоса – Бахмана: рассказчик вспоминает переданный ему рассказ о «женщине, любившей его [музыканта]», после того, как узнает из газет, что Бахман умер. Второй голос с самого начала пытается догнать первый голос: Перова мечтает о встрече с Бахманом и, получив от

---

<sup>28</sup> *Музыкальная энциклопедия* / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 5. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 975.

<sup>29</sup> Можно считать Зака, антрепренера Бахмана, третьим голосом и тогда рассматривать рассказ как трехголосную fugу. Однако Зак скорее «мнимый», по терминологии Э. Курта (или «скрытый», по терминологии Б. А. Каца) голос, что и задано его вспомогательной ролью по отношению к Бахману – импресарию.

приятельницы записку с предложением «показать Бахмана», «быстрым движением» надушив шею и плечи, устремляется к дому подруги, где сначала по ошибке путает импресарио с композитором. После короткого представления третьего (мнимого) голоса заканчивается экспозиция фуги, и начинается игра двух голосов в свободной части: постоянное следование Перовой за Бахманом: «Когда и где Перова сошлась с ним – этого никто не знает. Но после вечера у приятельницы Перова стала бывать на всех концертах Бахмана, в каком бы городе они ни давались» (153). Перова как личность фактически растворяется в Бахмане (имитирует его как голос): «Когда Бахмана <...> подавали публике, Перова неизменно сидела в первом ряду. Во время далеких гастролей они останавливались в смежных номерах. Несколько раз за это время Перова видалась с мужем. Он, конечно, знал, как знали все, об ее восторженной и верной страсти, но не мешал, жил своей жизнью» (155). На всем протяжении фуги первый голос, как правило, играет все отчетливее и ярче, и в рассказе Набокова «никогда Бахман так хорошо, так безумно не играл», как в день знакомства с Перовой, а после встречи, «с каждым разом, он играл все лучше» (154). Именно тогда и «началась настоящая, мировая – но какая короткая – слава этого удивительного человека» (153)<sup>30</sup>.

В переводе с латинского *fuga* буквально означает ‘бег, бегство’<sup>31</sup>. Мотив бегства – один из центральных в рассказе Набокова. Каждый раз после конца ангажемента в городе, где проходили гастролы, Бахман исчезал на несколько дней в местных кабаках, а Зак и Перова «ночами напролет <...> его разыскивали» (154). В Мюнхене – городе последнего концерта Бахмана – музыкант в очередной раз «удрал» из гостиницы, второй же голос (Перова) в очередной раз бросился в погоню, поддерживаемый мнимыми голосами<sup>32</sup>. Последнее, третье, проведение мотива бегства связано с исчезновением Бахмана из театра, куда его удалось доставить Заку<sup>33</sup>, и блужданиями по кабакам опасной больной Перовой: «Она знала приблизительно, где искать его <...>. Заходила она подряд во все кабаки, <...> и опять выходила в хлещущую ночь. Вскоре ей стало казаться, что она заходит все в один и тот же кабак, и мучительная слабость легла ей на плечи» (157).

<sup>30</sup> Поддерживает параллелизм рассказа Набокова и музыкальной формы фуги хромата Перовой, задающая в продолжение своей темы ритм хроматы, который перебивает гармоническую тематическую линию Бахмана.

<sup>31</sup> Об обыгрывании этого значения в попытке поэтической фуги Пастернака (стихотворение «Метель») см. Кац Б. А. *Музыкальные ключи к русской поэзии*. С. 110.

<sup>32</sup> «Дело было поздней осенью, хлестал холодный дождь. Перова простудилась и слегла. Зак с двумя сыщиками продолжал исследовать кабаки» (155).

<sup>33</sup> «<...> маэстро бежал. Сказал, что идет в уборную, и улизнул» (157).

Последнее бегство Бахмана и последний поиск его Перовой предваряют кульминацию рассказа – финальное слияние голосов в фуге: «<...> это была единственная счастливая ночь во всей жизни Перовой. <...> эти двое, полоумный музыкант и умирающая женщина, нашли в эту ночь слова, какие не снились величайшим поэтам мира» (158). В свете соотнесения рассказа со структурой фуги проясняются причины нежелания Бахмана играть фугу (sic!) в отсутствие Перовой: «Вытирая платком руки, он робкой улыбкой окинул первый ряд. Внезапно улыбка исчезла, и Бахман поморщился. Платок упал на пол. Он опять внимательно скользнул глазами по лицам; глаза его споткнулись на пустом месте посредине ряда. <...> Бахман остановился, что-то проговорил, чего никто не расслышал, и затем широким дугообразным движением показал всему залу кукиш» (156). «Фига» вместо «фуги» была показана Бахманом потому, что тема в одноголосии проходит без сопровождающих голосов только в экспозиции, исчезновение одного из голосов в других частях двухголосной фуги ставит под вопрос сам факт ее существования. Эта же причина – исчезновение конституирующего фугу голоса – лежит в основе смерти Бахмана как пианиста и композитора. После смерти второго голоса, исчерпавшего свои силы в погоне за первым и в кульминационной встрече голосов, первый голос теряет право на существование в рамках музыкальной структуры фуги<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> Соотнося рассказ Набокова «Бахман» и музыкальную форму фуги, следует все же признать, что, несмотря на возникающую в рассказе иллюзию полифонической структуры, ни Бахман, ни Перова практически ничего не произносят, их голоса как реплики диалога редуцированы до минимума. Приведем все звучащие фразы героев. Перова: «Вы, наверное, устали, господин Бахман, после вашего концерта?» (152); «Так, значит, он сейчас дома? Значит, мы разехались?» (157); Бахман: «Очень приятно, очень даже приятно...» (152); «Не надо звуков, звуков не надо!..» (158). Как бы это ни казалось странным, но большее число реплик принадлежит мнимому голосу – Заку. Объяснение «незвучания» героев кроется, возможно, в отсылке к И. С. Баху, на которого указывает фамилия *Бахман*. Если принять обоснованную Б. А. Кацем точку зрения о принципиальном подобии поэтической полифонии и скрытой полифонии в музыкальном одноголосии (Кац Б. А. *Музыкальные ключи к русской поэзии*. С. 57–68), то можно заметить, что композиция рассказа Набокова, предполагающая сохранение иллюзии непрерывного и одновременного звучания в действительности редуцированных голосов Бахмана и Перовой, имеет сходство с полифонической техникой Баха в одноголосной линии, подробно рассмотренной Э. Куртом (Kurth Ernst. *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie*. Verne, 1917 / Курт Э. *Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха* / Под ред. Б. В. Асафьева. М.: [Огиз.] Гос. муз. изд., 1931). Иллюзия полифонической структуры в рассказе (двухголосной фуге, образованной голосами Бахмана и Перовой) возникает в одноголосной линии авторского повествования, от которого время от времени отделяется голос Зака, рассказчика истории о Бахмане и Перовой. Но это предмет отдельного разговора, равно как и тот факт, что фуги в рассказе исполняются на фортепиано, а не на органе или клавири.

Последняя часть Реквиема, которую успел написать Моцарт перед смертью, лирический центр произведения, – это *Lacrimosa*, – звучащая, как и fuga в первой части Реквиема, в тональности Ре минор и развивающая тему скорби. Хоровая партия начинается «мотивом, обладающим убедительной наглядностью. Это истинно моцартовский мотив, характерный для его трактовки тональности d-moll»<sup>35</sup>. Накануне смерти Моцарт «велел принести ему партитуру в постель и исполнял партию альты, <...>. Они дошли до первых тактов “*Lacrimosa*”, когда Моцарт, чувствуя, что он не закончит эту часть, начал сильно плакать, и отложил партитуру в сторону»<sup>36</sup>.

Тема смерти, как уже отмечалось, звучит в первом предложении рассказа Набокова «Бахман»: «Не так давно промелькнуло в газетах известие, что в швейцарском городке Мариваль, в приюте св. Анжелики, умер, миром забытый, славный пианист и композитор Бахман» (150), – а в конце рассказа раздается горестный плач сошедшего с ума героя: «Он совал монету в щелку музыкального автомата и при этом плакал навзрыд. Сунет, послушает мелкую музыку и плачет. Потом что-то испортилось. Монета застряла. Он стал расшатывать ящик, громче заплакал, бросил, ушел» (159).

Возникающая в заключительной сцене рассказа аллюзия на *Lacrimosa* поддерживает тематическую линию рассказа, заданную его соотносением с fugой из Реквиема. В то же время один из центральных мотивов Реквиема (наряду с мотивами скорби и смерти), определяющий для fugи первой части Реквиема и пронизывающий все произведение, – это мотив вечного света и покоя: «*Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis*». И в сильной позиции финала рассказа «Бахман» звучит не жалостливая нота *Lacrimosa*, а жизнеутверждение – бессмертие, дарованное автором герою: «Здравствуй, Бахман...».

В рассказе «Бахман» Набоков проводит уникальный музыкальный эксперимент, поражающий смелостью даже на фоне художественных исканий начала XX в. и коренным образом отличный от ориентации на музыкальные формы XIX в., происходящей на подсознательном уровне и представляющей пример межвидовой архитекстуальности. В целом, необыкновенная значимость музыкального мотива в произведениях Набокова вполне закономерна: именно в музыке происходят размыкание физического пространства и переход в другую реальность, сопровождающиеся катарсисом.

---

<sup>35</sup> Аберт Г. В. В. А. *Моцарт*. С. 398.

<sup>36</sup> Там же. С. 373.

---

## *Поверх барьеров: Павел Вежинов*

---

### *1. Немного биографии*

Большая Советская Энциклопедия (в 30-ти тт., 3-е издание 1969–1978) сообщает о Павле Вежинове (настоящее имя и фамилия Никола Делчев Гугув; 9.11.1914–20.12.1983) следующее:

<...> болгарский писатель. Печататься начал в 1932. Ранние сборники рассказов («Улица без мостовой», 1938, и др.) реалистически рисуют городской быт. Впечатления участника Отечественной войны болгарского народа 1944–45 отразились в повестях сборника «Вторая рота» (1949; Димитровская премия, 1950); мужество партизан изображено в повести «В долине» (1950). Роман «Сухая равнина» (1952) посвящен рождению новой, социалистической морали. Произведения конца 50–60-х гг. («Вдали от берегов», «Запах миндаля» и др.) ставят острые проблемы долга, отличаются глубиной психологического анализа. В. – также автор романов для юношества, киносценариев<sup>1</sup>.

Большой энциклопедический словарь дает информацию о Вежинове: «болгарский писатель. Повести и рассказы об антигитлеровской борьбе болгарского народа (сборник «Вторая рота», 1949); в произведениях о современности (повести «Запах миндаля», 1966, «Барьер», 1977, «Измерения», 1979), романах «Ночью на белых конях» (1975), «Весы» (1982) – глубина психологического анализа»<sup>2</sup>. Википедия определяет литературное направление Вежинова одновременно как научную фантастику и реализм<sup>3</sup>.

Таким образом, советская биографическая справка представляет Вежинова как соцреалистического писателя, хотя к этому времени уже напечатаны несколько откровенно несоцреалистических произведений Вежинова; БЭС – как антивоенного писателя и писателя психологического реализма (не фантаста!); Википедия же сухо фиксирует конфликтность писательской личности, балансирующей между реализмом и фантастикой.

---

<sup>1</sup> Злыднев В. И. Павел Вежинов // URL: <http://slovari.yandex.ru/dict/bse/article/00012/38800.htm>

<sup>2</sup> См.: URL: <http://slovari.299.ru/word.php?id=9608&sl=enc>

<sup>3</sup> См.: URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Вежинов>

Беглый взгляд на факты личной и творческой биографии Вежинова-Гугова усиливает ощущение конфликтности. Так, Вежинов участвовал в революционном молодежном движении, за что был арестован и исключен из классической гимназии. В партии, однако, не состоял до 1944 г. Окончил философский факультет Софийского университета и несколько лет преподавал философию. В 1944 г., когда университетские профессора, не согласившиеся сотрудничать с коммунистической властью, потеряли работу, Вежинов вступил в партию, однако, в университете не остался – ушел на фронт военным корреспондентом. До войны работал в газете «РЛФ», вокруг которой объединились пролетарские писатели – сторонники марксистско-ленинской эстетики, стремившиеся создать новый художественный метод, связанный с марксистской идеологией. А после войны в 1947 г. опубликовал в жанре детектива роман «Синий залез» («Голубой закат», написанный еще в 1942–1943 гг.), изобилующий эротическими сценами и весьма далекий от принципов марксистской эстетики. На писателя, отошедшего от соцреализма и от изображения «маленьких людей», с которыми он вошел в литературу в 1930-е г., обрушилась резкая критика. Вежинова обвинили в буржуазно-декадентском влиянии, в эстетизации порока и в любви к болезненному. Сборник «Втора рота» («Вторая рота», 1949), получивший Димитровскую премию в 1950 г., и повесть «Далече от бреговете» («Далеко от берега», 1967) – вернули утраченное доверие власти к писателю. Однако завоевав доверие, писатель, резко меняет стиль.

Творчество Вежинова в последние два десятилетия жизни – это, в основном, фантастическая литература. В конце 1950-х гг. появляется его первая фантастическая публикация – рассказ «Историята на едно привидение» («История одного привидения», 1956). В 1968 г. выходит сборник фантастических рассказов «Сините пеперуде» («Синие бабочки»), впоследствии положенный в основу сценария первого болгарского научно-фантастического фильма «Третья от Солнца» (1972), в 1976 г. – повесть «Барьерата» («Барьер»)<sup>4</sup>, – экранизированная Христо Христовым в 1979 г.

Обращение Вежинова к фантастике и неожиданно, и закономерно. Заметим, что в философском плане Вежинов – не материалист, а идеалист, точнее, гегельянец. Очевидно влияние на Вежинова философской системы Гегеля, в первую очередь, «Лекций по эстетике» (“Vorlesungen über die Asthetik”) и «Науки логики» (“Wissenschaft der Logik”). При этом чувствуется знание философии прагматизма в варианте Уильяма Джей-

---

<sup>4</sup> Переведена на русский, опубликована: *Огни Болгарии*, 1976, № 9–№ 12; 1977, № 1; Пер. М. В. Тарасовой // *Иностранная литература*, 1978, № 1.

мса, в частности, его “Will to Belief” – «Зависимость воли от веры». Поворот к фантастике является неожиданным для писателя-реалиста и для философа-логика. Закономерным – для философа-идеалиста, убежденного в наличии интуиции в искусстве как форме развития абсолютного духа.

## *2. Вежинов и советская фантастика*

Фантастика Павла Вежинова интертекстуально и интермедиально связана с искусством в России – как литературным, так и живописным и кинематографическим.

Вежинов вошел в фантастическую литературу в 1960-е гг. – время, когда ведущую позицию в советской фантастике занимали Иван Ефремов и братья Стругацкие. В 1960-х – начале 1970-х гг. были опубликованы «Лезвие бритвы», «Час Быка» и «Таис Афинская» Ефремова, «Путь на Амальтею», «Полдень, XXII век», «Стажеры», «Попытка к бегству», «Трудно быть богом», «Понедельник начинается в субботу», «Хищные вещи века», «Улитка на склоне», «Сказка о Тройке», «Отель “У Погибшего Альпиниста”», «Пикник на обочине» братьев Стругацких.

Вежинов, тем не менее, не ориентирован на современные произведения советских фантастов. Фантастика Вежинова восходит, в первую очередь, к творчеству советских писателей старшего поколения – Александра Грина (1880–1932) и Александра Беляева (1886–1942). Начиная с 1956 г. книги Грина, с 1941 г. не издававшегося, в 1950 г. обвиненного в «буржуазном космополитизме», стали выходить миллионными тиражами. Произведения Беляева, всегда пользовавшиеся популярностью, в 1960-е гг. привлекли еще и внимание кинематографистов, и на экраны вышли фильмы «Человек-амфибия» (1961) и «Продавец воздуха» (1967).

Фантастика Вежинова, в частности, повесть «Барьер», – это уход от соцреалистического «здесь» и «сейчас» в «здесь» и «сейчас» внутреннего мира человека. Повесть интертекстуально связана с романом Грина «Блистающий мир» (1924) и последним романом Беляева «Ариэль» (1941). Сближает произведения Вежинова, Грина и Беляева, в первую очередь, образ летающего человека: это Друд в «Блистающем мире», Ариэль в одноименном романе Беляева, Доротея в «Барьере». Возникают и другие параллели.

Во всех трех произведениях место обитания героев сходно с тюрьмой. В тюрьму попадает Друд после выступления в цирке; на тюрьму похожа и индийская религиозная школа Дандарат, в которой учился Ариэль, и комната, в которой раджа поселил сбежавшего из Дандарата Ариэля, –

«позолоченная клетка». Рядом с центральной тюрьмой находится псих-лечебница Доротеи, в свою очередь, почти неотличимая от тюрьмы – с тюремными решетками на окнах комнат-камер.

Властные инстанции характеризуются стремлением вписать выходящие за рамки явления в существующую систему или – в случае невозможности вписывания – вынести за рамки системы вплоть до полного уничтожения, как это происходит в рассуждениях героев «Блестящего мира» об институционализированной и неинституционализированной власти:

Суть явления непостижима; ставим X, но, быть может, самый большой с тех пор, как человек не летает. Речь, конечно, не о бензине; бензин контролируется бензином. Я говорю о силе, способности Айшера [Друда]; здесь нет контроля. Но никакое правительство не потерпит явлений, вышедших за пределы досягаемости, в чем бы явления эти ни заключались<sup>5</sup>.

К вынужденной изоляции Доротеи от общества прибегает врач Юркова, не находящая места (в узком и широком смысле), куда можно было бы выписать пациентку, и потому содержащая ее в психлечебнице.

Во всех трех произведениях в восприятии окружающих людей необычность сближается с сумасшествием. И Друд, свободный артист, и Доротея, пациентка психбольницы, считаются сумасшедшими. По определению бывшей жены композитора Манева, Доротея – «шиза»; по самоопределению Доротеи: «Я не такая, как все... Я сумасшедшая...»<sup>6</sup>. В повести Беляева разница между Дандаратом и сумасшедшим домом заключается лишь в том, что «дома для умалишенных существуют, чтобы лечить душевнобольных, а Дандарат здоровых делал душевнобольными». Директор Дандарата Пирс надеется, что обретший способность летать Ариэль не справится с новыми возможностями тела и, в результате, сойдет с ума.

В то же время многие необычные способности Доротеи, включая телепатию и особый музыкальный слух (переписывая ноты, Доротея слышит музыку, которую переписывает), встречаются в жизни и имеют под собой научное объяснение. Оливер Сакс в книге “*Musicophilia*” (2008) описывает сходные случаи уникального музыкального воображения. В частности, одной из пациенток Сакса становится Рашель, талантливый

---

<sup>5</sup> Грин Александр. *Блестящий мир. Роман, рассказы*. М.: Молодая гвардия, 1980. С. 242–243.

<sup>6</sup> Вежинов Павел. *Барьер*: [повести]. М.: Астрель: Олимп, 2009. С. 39; 15. Далее цитаты из повести «Барьер» приводятся по данному изданию с указанием страниц в тексте.



композитор и исполнитель, после автокатастрофы утратившая музыкальное воображение, подобное описанному Вежиновым воображению Доротеи: “She once had the most vivid musical imagery, and as soon as she looked at a score – her own or another composer’s – she could hear the music in her mind with full orchestral or choral complexity”<sup>7</sup>. Уникальным музыкальным воображением, по свидетельству Сакса, обладал и его отец:

<...> my father seemed to have an entire orchestra in his head, ready to do his bidding. He always had two or three miniature orchestral scores stuffed in his pockets, and between seeing patients he might pull out a score and have a little internal concert. He did not need to put a record on the gramophone, for he could play a score almost as vividly in his mind, perhaps with different moods or interpretations of his own. His favorite bedtime reading was a dictionary of musical themes; he would turn over a few pages, almost at random, savoring this and that – and then, stimulated by the opening line of something, settle down to a favorite symphony or concerto, his own *kleine Nacht-musik*, as he called it<sup>8</sup>.

Сближает названные произведения пренебрежительное отношение летающих персонажей к материальным благам. Друд отказывается как от нарисованного фантазией Руны Бегуэм гигантского дворца на берегу моря, так и в целом от власти над миром. Ариэль отказывается от обеспеченной жизни английского аристократа, делая выбор в пользу бедных друзей в Индии. По словам Юруковой, Доротее все равно, где работать, так как к деньгам она равнодушна: «Для нее деньги просто бумажки» (26). По словам Доротеи,

У денег нет своего лица, они таковы, каков человек, в чьи руки они попадают. Есть грязные деньги, <...> есть ничтожные деньги, есть жалкие деньги. А есть деньги, у которых нет никакой цены и на них ничего не купишь. Это деньги жадных людей (66).

Во всех трех произведениях присутствует фигура медиатора между мирами. У Беляева в роли медиатора – психически ненормальный, но незаурядный биофизик Хайд, проделавший эксперимент с Ариэлем. У Грина и Вежинова – это психиатр, бесстрастный наблюдатель происходящего, допускающий при этом возможность существования параллельного мира. Так, галлюцинации, с точки зрения психиатра в «Блистающем

---

<sup>7</sup> Sacks Oliver. *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*. New York; Toronto: Alfred A. Knopf, 2008. P. 117.

<sup>8</sup> Ibid. P. 31.

мире» Грина, являются указаниями на другую реальность, не менее реальную, чем окружающая действительность:

Есть сфера – или должна быть – подобно тому, как должна была быть Америка, когда стало это ясно Колумбу, – в которой все отчетливые представления наши несомненно реальны. Этим я хочу сказать, что они получают существование в момент отчетливого усилия нашего. Поэтому я рассматриваю галлюцинацию, как феномен строгой реальности, способной деформироваться и сгущаться вновь. Хотя мне ваш покой дорог, я со стеснением сочувствовал вам; я вздрагивал от радости вашей усыпить душу деревней. Если только у вас есть сила, – терпение; есть сознание великой избранности вашей натуры, которой открыты уже сокровища редкие и неисчислимые, – введите в свою жизнь тот мир, блески которого уже даны вам щедрой, тайной рукой. Помните, что страх уничтожает реальность, рассекающую этот мир, подобно мечу в не окрепших еще руках. <...> Реальности, о которых говорю я, – реальности подлинные, вездесущи, как свет и вода. Так, например, я, Грантом, ученый и врач, есть не совсем то, что думают обо мне; я – Хозиреней, человек, забывший о себе в некоторый момент, уже не подвластный памяти; ни лицо, ни вкусы мои, ни темперамент, ни привычки не имеют решительно ничего общего с Грантомом данного типа<sup>9</sup>.

Врач Юрукова в «Барьере», с одной стороны, констатирует отсутствие доказательств полета Манева с Доротеей, допуская, что полет мог быть всего лишь галлюцинацией, тем более, что «галлюцинации иногда могут казаться реальнее самой действительности». С другой стороны, она, к разочарованию Манева, отказывается полностью исключить возможность полета, хотя и маловероятного, так как полагает, что науке пока еще неизвестны все возможности человеческого сознания (88–89).

В «Ариэле», «Блистающем мире» и «Барьере» полет героя со спутником знаменует их духовную близость. Единение характеризует полеты Ариэля с другом Шарадом, Друда с Тави Тум и Доротеей с Маневым.

Сближает произведения мотив ухода летающего героя из мира, в «Блистающем мире» и «Барьере» представленный как самоубийство. Герой Беляева Ариэль не умирает – он уезжает в Индию, тем не менее, его отъезд, завершающий роман, предстает как исчезновение:

Через час огромный океанский пароход отделился от пристани, направляясь к берегам далекой Индии. Люди, стоявшие на берегу, наблюдали, как в глубоком тумане движется темная расплывчатая масса, сверкая полосой иллюминаторов. В этот предутренний час пароход казался каким-то ска-

---

<sup>9</sup> Грин Александр. *Блистающий мир*. С. 313–314.

зочным, созданным воображением чудовищем. Еще некоторое время мерцали тусклые огни, все более расплываясь и бледнея. Наконец и они потонули в тумане. Пароход, увозящий Ариэля, исчез, как видение сна<sup>10</sup>.

### 3. Кинематографические претексты «Барьера»

Интертекстуальность связывает Вежинова не только и не столько с русской фантастической литературой, но и с кинематографическими претекстами, в т. ч. с фильмами Андрея Тарковского и, в первую очередь, с фильмом «Солярис» по сценарию Тарковского и Фридриха Горенштейна. Появление кинематографических претекстов повести и фильма «Барьер» не случайно. С 1954 по 1972 г. Вежинов сотрудничал с болгарским кинематографом – работал редактором на киностудии. Он автор нескольких киносценариев, в т. ч. и сценария к фильму «Барьер».

Параллели между «Барьером» и фильмами Тарковского многочисленны. В «Андрее Рублеве» (1966) тема полета, задающая один из метафорических планов интерпретации событий фильма, возникает в поэтическом прологе в образе «крыльев холопа», которые, в свою очередь, отсылают к фильму Юрия Тарича «Крылья холопа» (1926) по сценарию Константина Шильдкрета, Виктора Шкловского и Юрия Тарича.

Мотив зеркала связывает «Барьер» и фильм Тарковского «Зеркало» (1974). Один из смыслов зеркала у Тарковского – «мистический собеседник, одновременно подтверждающий и опровергающий нашу самоидентичность»<sup>11</sup>. Однако если зеркало в фильме Тарковского отсылает к структуре памяти в целом и к автобиографической памяти о прошлом, то в «Барьере» в зеркале отражается будущее или то, что происходит в настоящий момент, но в другом месте. Так, в заключительных эпизодах фильма Манев (Инокентий Смоктуновский), вернувшись домой после замаскированного под деловую поездку в Пловдив бегства от Доротеи (Ваня Цветкова) и не обнаружив девушки, обходит гостиную и замечает в зеркале отражение висящей на стене репродукции картины Марка Шагала «Над городом» («Влюбленные над городом», 1914–1918), на которой мужчина и женщина – художник и его жена Белла – парят над Витебском. Однако, в отличие от оригинала, Белла, отраженная в зеркале, держит в руке саблю. Старая сабля – одна из составляющих интерьера квартиры Манева, на которую обращает внимание Доротея, в первый раз

---

<sup>10</sup> Беляев Александр. *Ариэль*. Серия: Отцы-основатели: Русское пространство. М.: Эксмо, 2010. С. 570.

<sup>11</sup> Руднев Вадим. «Зеркало» // Руднев Вадим. *Словарь культуры XX века*. М.: Аграф, 1997. С. 102.

перешагнувшая порог его дома. Доротея пугается кровавой истории, которую считывают с сабли ее пальцы. Образ сабли, отсутствующий в повести, но появившийся в фильме, становится знаком насилия и предвестником смерти героини. Как и живописный ряд в фильме Тарковского «Солярис», отраженная в зеркале картина Шагала поднимает вопрос о соотношении искусства и реальности: картина, вернее, ее зеркальное отражение, обнаруживает страшную правду о смерти героини до того, как Антоний увидит девушку мертвой. Вслед за отражением картины Шагала на экране возникает еще одно отражение: головы Антония в стекле, покрывающем картину, – тень убийцы (илл. 15, 16). В итоге, именно сабля становится той уликой, которая заставляет генерала, ведущего расследование смерти Доротеи, заподозрить Манева в причастности к убийству. Несмотря на то, что обвинения генерала оказываются несостоятельными, Манев приходит к мысли, что он и есть убийца, погубивший Доротею «своим ничтожеством и слабостью» (100).



Илл. 15. Марк Шагал «Над городом»



*Илл. 16. Манев замечает саблю в руке Беллы*

В фильме Тарковского «Солярис» (1972) за ключевым разговором в библиотеке между Крисом, Снаутом, Сарториусом и Хари, в котором Сарториус отказывает Хари в человечности, развивая мысль о ее вторичной, «матричной» природе, следует сцена невесомости, где Крис склоняется перед Хари, тем самым признавая ее человечность и демонстрируя свою любовь. В фильме Христова и Вежинова сцена полета Доротеи и Манева во многом наследует сцене невесомости в «Солярисе»: совместный полет маркирует поворотный момент в отношениях героев – момент принятия и понимания героем своей возлюбленной. Более того, совпадает ряд деталей: переключаются отдельные позы героев, эпизод замыкается образом круга (океана в «Солярисе», пятна света в «Барьере»), в структуру киноповествования вводится визуальный ряд (Брейгель в «Солярисе», Марк Шагал в «Барьере»). Впрочем, введение живописного ряда в структуру киноповествования – характерная черта и фильма Тарковского, и фильма Христова и Вежинова в целом. Картинный ряд, появляющийся у Тарковского в земных и космических эпизодах, включается в общую систему интерпретант. В аналогичном качестве выступают картины

пациентов в кабинете Юруковой и, в особенности, картина Шагала, появляющаяся в фильме трижды. Обе героини – Хари и Доротея – маргинализованы как существа, в первом случае чуждой, во втором – аномальной природы, к которым окружающие относятся с недоверием. Обе героини кончают жизнь самоубийством. Примечательно, что и первая попытка самоубийства Хари, выпившей жидкий кислород, и самоубийство Доротеи следуют вскоре за эпизодом парения-полета, в котором обе пары героев на какое-то время достигают духовного единства. Обе героини являются в определенном смысле вспомогательными образами по отношению к героям-мужчинам: если в «Солярисе» Хари – это открытие Крисом своей человеческой сущности, то в «Барьере» Доротея – открытие Антонием глубин своего сознания.

Тарковский видел главный смысл «Соляриса» не в постановке вопроса о возможностях и формах контакта с внеземным разумом, а в нравственной проблематике, которая, по его мнению, может проявляться в областях, не связанных непосредственно с моралью, к которым, в частности, он относил проводимые в космосе научные исследования. Создавая «Солярис», Тарковский вступил в полемику со Стэнли Кубриком, а именно: с научно-фантастическим фильмом Кубрика “2001: A Space Odyssey” («Космическая одиссея 2001», 1968). По мнению Тарковского, в «Космической одиссее 2001», получившей премию «Оскар» за спецэффекты и комбинированные съемки, Кубрик уделил слишком большое внимание технической стороне как самого фильма, так и космического путешествия, увлекшись техническими возможностями и созданием достоверного образа межпланетного корабля. Кроме того, в качестве одного из героев Кубрик вывел компьютер по имени ХАЛ 9000, смоделировав конфликт и состязание между астронавтом и компьютером. Тарковский, как кажется, проигнорировавший открытость и многозначность финала «Космической одиссеи 2001», в противовес технократической интерпретации фильма Кубрика стремился показать путешествие в космос не как пространственное перемещение, а как своеобразный путь к себе и в себя. В свою очередь, Станислав Лем остался недоволен киноверсией «Соляриса», считая, что Тарковский вывернул наизнанку его концепцию космоса, о чем и заявил в известном интервью московской газете:

Тарковский в фильме хотел показать, что космос очень противен и неприятен, а вот на Земле – прекрасно. Я-то писал и думал совсем наоборот<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Лем С. Из интервью газете «Московские новости» 18.06.1995 // URL: <http://stanislawlem.ru/articles/absoltark.shtml>

Примечательно, что, критикуя версию режиссера, Лем усмотрел интертекстуальную связь фильма Тарковского с «Преступлением и наказанием» Достоевского и провел параллели между Кельвином и Раскольниковым. Заметим, что в финале книги и фильма «Барьер», узнав о смерти Доротеи, Манев ощущает себя убийцей. Фантастика Вежинова в определенном смысле продолжает полемику Тарковского с Кубриком. Как и Тарковский, Вежинов отходит от сайентизма, от фантастики космических путешествий и далеких цивилизаций и обращается к фантастическому в человеке и фантастике как форме философствования.

#### 4. «Барьер» и теория фантастического

«Барьер» – это уход в фантастическое в том смысле, в каком его понимает Цветан Тодоров. По известному определению Владимира Соловьева, положенному в основу теории фантастической литературы Тодорова, подлинно фантастическое никогда не является в обнаженном виде, но всегда оставляет формальную возможность простого объяснения связи явлений<sup>13</sup>. Согласно Тодорову, фантастическое существует, пока сохраняется неуверенность в выборе мотивировки (реалистической или фантастической) и двойная интерпретация фабулы:

Итак, мы попали в самую сердцевину фантастического жанра. В хорошо знакомом нам мире, в нашем мире, где нет ни дьяволов, ни сифлидов, ни вампиров, происходит событие, не объяснимое законами этого мира. Очевидец события должен выбирать одно из возможных решений: или это обман чувств, иллюзия, продукт воображения, и тогда законы мира остаются неизменными, или же событие действительно имело место, оно – составная часть реальности, но тогда эта реальность подчиняется неведомым нам законам. <...> Фантастическое – это колебание, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление, кажущееся сверхъестественным<sup>14</sup>.

Для возникновения фантастического необходимо существования двух миров – мира реального и мира фантастического – и осознание героем произведения существующего между ними противоречия. Согласно Тодорову, фантастический жанр требует выполнения трех условий:

---

<sup>13</sup> Соловьев В. «Предисловие к роману *Упырь*» // Толстой А. К. *Полное собрание сочинений*. СПб.: П. В. Луковников, 1914. Т. III. С. 9.

<sup>14</sup> Тодоров Цв. *Введение в фантастическую литературу*. М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. С. 17–18.

во-первых, колебаний читателя в выборе между естественным и сверхъестественным объяснением событий произведения, во-вторых, аналогичных колебаний персонажа, в-третьих, отказа от аллегорического и от поэтического толкования текста<sup>15</sup>.

Подобное колебание в выборе мотивировки между естественным и сверхъестественным объяснением событий, как со стороны читателя, так и со стороны персонажа, лежит в основе повести Павла Вежинова «Барьер» и одноименного фильма Христо Христова, в частности, именно оно фундирует разговор Юруковой и Манева, которого страх сумасшествия приводит в клинику после то ли реального, то ли воображаемого полета с Доротеей:

Пожалуй, я достаточно толково рассказал о том, о чем вряд ли можно было связно рассказать. Я кончил, она молчала. <...>

Прежде всего не волнуйтесь! – сказала она ласково. – Вы абсолютно нормальны, никакая опасность вам не грозит!

Нормальные люди не летают! – сказал я со злостью.

Никаких доказательств, что вы летали, нет! – продолжала она. – Галлюцинации иногда могут казаться реальнее самой действительности.

Да, но у меня никогда не было галлюцинаций. У здорового человека не бывает галлюцинаций. Почему у меня вдруг ни с того ни с сего начнутся галлюцинации?

Вы ошибаетесь! – ответила она. – Вы же знаете, что Доротея – девушка не совсем обыкновенная. Раз она способна читать мысли, то почему бы ей не обладать силой внушения?

Я был поражен, такая мысль не приходила мне в голову.

Вы считаете, что она меня загипнотизировала?

Ну, не совсем так. Но что-то в этом роде.

Да, конечно, разве может быть иначе? У меня точно камень с души свалился.

Вы исключаете возможность полета?

Не исключаю, – мягко ответила она. – Хотя он представляется мне маловероятным.

Не исключаете? – почти закричал я. <...>

---

<sup>15</sup> Там же. С. 24. Как считает Тодоров, читатель может прийти к выводу, что описанное в произведении фантастическое явление или событие не нарушает законы реальности и может иметь объяснение в рамках того, что мы считаем реальностью. В таком случае данное явление или событие принадлежит жанру необычного. Если же, напротив, читатель решает, что для объяснения необходимо допустить существование других законов природы, то данное явление или событие принадлежит сфере чудесного (Там же. С. 30). В итоге, Тодоров приходит к интересному заключению, что фантастическое в чистом виде есть не что иное как граница между фантастическим-необычным и фантастическим-чудесным, являющимися промежуточными поджанрами между необычным в чистом виде и чудесным в чистом виде (Там же. С. 32).



Вы не должны пугаться этой мысли! – продолжала она. – Не ради установления истины. Но ради вашего душевного здоровья. Я не убеждаю вас в том, что вы летали... это действительно невероятно. Но это не так уж глупо или страшно, как вы полагаете. Мы все еще не знаем ни всех возможностей человеческого сознания, ни того, к чему может привести развитие мыслящей материи.

Человек не может летать! – произнес я упавшим голосом. – Это не дано людям. Это безумие.

Товарищ Манев! Зачем вы прикидываетесь дураком? – неожиданно рассердилась она. – Попробуйте мыслить немного более современно. Это не мистика, не безумие! Это – наука! (88–90).

Колебания в выборе мотивировки начинаются в тот момент, когда Манев сообщает Юруковой о полете с Доротеями. Однако если в процессе повествования Манев, сознающий странный характер произошедшего, успокаивается, то Юрукова вновь создает напряжение своими заявлениями о нормальности Манева и, соответственно, подразумеваемой ненормальности произошедшего. Предположение Юруковой о галлюцинаторном характере полета, с облегчением встреченное Маневым, тут же ставится под сомнение ее заявлением о возможной, хотя и незначительной вероятности полета. Если апелляция Манева к науке и физическим законам вытесняет событие полета в область невероятного, то предположение Юруковой о полете как неизвестной науке форме физической энергии помещает полет в область паранормальных, но все же возможных явлений. Сомнение в умственных способностях и профессиональной пригодности Юруковой наряду с обращением к здравому смыслу («Человек не может летать!») дискредитируются «упавшим голосом» Манева, которым он произносит эту фразу, его страхом, намеками врача на его научную отсталость («Попробуйте мыслить немного более современно») и даже обвинением в возможной неискренности («Зачем вы прикидываетесь дураком?»). Впрочем, мысленные рассуждения Манева о несопоставимости телекинеза и способности летать вновь заставляют читателя сомневаться в выборе мотивировки.

Сопоставление нарратива повести и фильма, в особенности, данных эпизодов колебания между реалистической и фантастической интерпретациями событий, высвечивает специфику фантастического у Вежинова. В обоих случаях фантастика предстает как «опыт границ», позволяющий выйти за пределы повседневного опыта. В результате, граница между физическим и ментальным перестает быть непроницаемой.

Заметим, что колебание в выборе интерпретации, хотя и иного рода, характеризует и фильм Тарковского «Солярис». В знаменитой финальной

сцене фильма Крис Кельвин в позе рембрандтовского блудного сына стоит на коленях перед отцом на пороге отчего дома – дом заливает вода. В результате, возникает возможность двойного прочтения финала: как возвращения Криса на Землю и как иллюзии дома и возвращения, созданной Солярисом. По мнению кинокритиков, в последней сцене фильма синтез земного и инопланетного достигает своей высшей точки. Однако – и это ускользает от внимания критиков – в конце сцены невесомости Крис обнимает колени Хари в аналогичной позе рембрандтовского блудного сына (илл. 18, 19). Таким образом, земная сцена возвращения домой является логическим продолжением сцены невесомости, в которой Крис также демонстрирует возвращение, но не к прежней Хари и, соответственно, не в земной дом, а, скорее, к внутреннему духовному единству.



*Илл. 17. Крис и Хари в сцене невесомости*



*Илл. 18. Крис и отец в финале фильма*

### ***5. «Барьер» и внутренняя эмиграция***

Фантастика для Тарковского была компромиссным решением, позволившим ему в решении художественных задач отойти от христианской тематики, которую отказывалось поддерживать руководство Госкино. Обращение Вежинова к фантастической литературе выступает аналогичным компромиссом – формой внутренней эмиграции, позволившей писателю выйти за пределы соцреалистической литературы и обратиться к интересующим его проблемам.

Интеллектуальный эмигрант в определении Эдварда Саида – это часто “a sort of permanent outcast”<sup>16</sup>. Для интеллектуала “an exilic

---

<sup>16</sup> Said Edward. *Intellectual Exile: Expatriates and Marginals // The Edward Said Reader*. Edited by Moustafa Bayoumi and Andrew Rubin. New York: Vintage Books, 2000. P. 370.

displacement” означает освобождение от привилегий и соблазнов определенной культуры, освобождение от привычной карьеры и от стремления продвинуться. При этом граница, разделяющая на *insider* и *outsider*, на свое и чужое пространства, существует не исключительно между двумя целостями (странами, группами и т. д.), но и когда *insider* и *outsider* – одно целое<sup>17</sup>. В таком случае эмиграция предстает как внутренняя эмиграция, эмиграция в себя. По мнению Михаила Берга,

с точки зрения символической экономики, эмиграция – это замена одного поля приложения усилий, где успех социальному агенту не споспешествовал или споспешествовал в объеме, не соответствующем его амбициям, другим полем, на успех в котором он рассчитывает. Замена одного социального пространства другим всегда предполагает замену правил поведения и оценок этого поведения, социальному агенту хорошо известных, на новые, которые он может подчас только экстраполировать; а эмиграция заставляет социального агента, не довольного оценкой его стратегии в каком-то определенном поле, например, науки или искусства, менять не только поле своей деятельности, но и все социальное пространство. То есть приспосабливаться к другому спектру конкурирующих между собой социальных и культурных практик, образующих другую иерархию среди тех, кто добился доминирующего положения в социальном пространстве за счет тех, кому навязано подчиненное положение (то есть положение, предполагающее куда меньшие возможности для конвертации символических позиций в социальные и экономические)<sup>18</sup>.

Вежинову же, напротив, успех споспешествовал. Однако несмотря на успех в символическом пространстве соцреалистической литературы, Вежинов обращается к фантастике и к кинематографу, очевидно, неудовлетворенный не оценкой своей стратегии в этом поле, но самой стратегией. В фокусе фантастических произведений оказываются герои, отличные от героев соцреализма, а также различные проявления аномальности, в т. ч. детскости и инфантильности. Инфантильна в определенном смысле не только Доротея, не знавшая цены деньгам и вещам, но и герои других фантастических произведений Вежинова: мальчик Валентин и его мать

---

<sup>17</sup> Minh-ha Trinh T. No Master Territories // *The Post-Colonial Studies Reader*. Edited by Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. London and New York: Routledge, 1995. P. 215–218.

<sup>18</sup> Берг Михаил. «Неофициальная ленинградская литература и эмиграция (ленинградский андеграунд 1970-е – первая половина 1980-х)» // *Ent-Grenzen: Intellektuelle Emigration in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts / За пределами: Интеллектуальная эмиграция в русской культуре XX века* / Л. Бугаева, Е. Hausbacher (Hgg.). Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006. S. 41.

Лора («Озерный мальчик»), вундеркинд Несси («Белый ящер»). Интересно, что Берг рассматривает эмиграцию как амбивалентное в оценочном плане явление, что на тематическом уровне находит выражение в различных проявлениях детскости, инфантильности и неразумности вплоть до соотношения эмиграции и безумия.

Одной из форм отчуждения писателя-внутреннего эмигранта от культурного пространства может выступать остранение как отчуждение в метафорическом смысле – “crossing the shadow-line” (Martin Bock)<sup>19</sup>. Согласно Мартину Боку, пересечение границы привычного мира и отчуждение от культурного пространства часто оказывается связанным с путешествием, дезориентирующим в чувственном плане, которое, в свою очередь, заканчивается принятием нарратором нового способа восприятия<sup>20</sup>. Именно это и происходит в фантастических произведениях Вежинова. История и в повести, и в фильме «Барьер» начинается с поездки Антония Манева в ночной ресторан гостиницы «София», закончившейся встречей с Доротеей в машине. В фильме в большей степени, чем в повести поездка выступает как дезориентация: рука в окне, лицо в темноте, мелькающие во мраке огни, ночная дорога. Впрочем, и в повести рассказчик отправляется в путь, стремясь освободиться от «пронзительного и острого, как лезвие кинжала» (4) чувства одиночества, ассоциируемого с «разинутой пастью хищного зверя» (4), а в ночном ресторане ощущает себя «в каком-то странном вакууме» (5). Присутствует и один из атрибутов дезориентирующего чувственного восприятия путешествия – вино, которое приводит к тому, что «воображение сразу же оживает и расправляет, словно готовясь взлететь, тонкие, синие, как у стрекозы, крылышки» (6).

### 6. «Барьер» и *rite de passage*

Дезориентирующее путешествие Антония Манева, открывающее повесть и книгу, и есть вступление героя в *rite de passage*, результатом которого является выявление в Маневе «внутреннего человека». Визуальный ряд фильма включается в интерпретацию темы полета и перехода, то есть открытия «внутреннего человека». В самом начале фильма возникает музыкальная тема: в кадре нотные листы, затем руки композитора в процессе сочинения музыки, ударяющие по клавишам пианино, и звуки музыки.

---

<sup>19</sup> О формах остранения см. подробнее в: гл. V §4 «Мифология эмиграции: геополитика и поэтика» настоящего издания.

<sup>20</sup> Bock Martin. *Crossing the Shadow-Line: the Literature of Estrangement*. Columbus: Ohio State University Press. P. 25–29.

Карандаш, который держит в зубах композитор, выступая запретом на словесную речь, указывает на переход от вербальных средств общения на язык музыки и язык чувств (илл. 19). Музыка, в культуре часто связанная с выходом в запредельное, в «Барьере» открывает и ведет тему полета. Собственно, сопряженность полета и музыки задается изначально образом-цитатой из стихотворения Бориса Пастернака:

Я клавишей стаю кормил с руки?  
 Под хлопанье крыльев, плеск и клекот.?  
 Я вытянул руки, я встал на носки,?  
 Рукав завернулся, ночь терлась о локоть (*Импровизация*, 1915)<sup>21</sup>.

Если руки композитора на клавишах пианино, показанные крупным планом, являются визуализацией первой строки стихотворения Пастернака: «Я клавишей стаю кормил с руки», то рука Манева в окне машины – одновременно и продолжение темы первой строки, и визуализация переноса *рука – крыло* (пальцы руки слегка трепещут как будто то ли герой кормит птиц, то ли птица готовится к полету) (илл. 20). При этом у героя, вытянувшего руку в открытое окно автомобиля, «рукав завернулся, ночь терлась о локоть». Образное сравнение *человек – птица*, проходящее через повесть и через фильм, в отдельных эпизодах которого герои принимают позы, имитирующие позы птиц, приводит к необходимости разведения образов: «Не бойся, Антоний, я не лебедь, я человек», – говорит Доротея в финале сцены полета (85).

Наряду с музыкальным рядом тему полета поддерживает и развивает введенное в киноповествование живописное пространство. На экране, как уже отмечалось, трижды возникает картина Марка Шагала «Над городом», на которой в небе парят оба героя: в финале эпизода празднования первого дня Доротеи на новом рабочем месте, в финале сцены полета и в ночь самоубийства Доротеи, где картина предсказывает Антонию смерть девушки. Первое появление картины (после выпитого Доротеей вина и сделанного Антонию предложения провести ночь вместе) сменяет длинный кадр, на котором крупным планом показаны руки героя Смоктуновского как опущенные и сложенные крылья – неготовность к полету (илл. 21).

---

<sup>21</sup> Пастернак Б. Л. *Полное собрание сочинений: В 11 т.* Т. 1: Стихотворения и поэмы 1912–1931 / Сост. и коммент. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак; предисл. Л. С. Флейшмана. М.: СЛОВО / SLOVO, 2003. С. 98.



*Илл. 19. Запрет на речь: Манев сочиняет музыку*

*Илл. 20. «Я клавишей стаю кормил с руки...»*





*Илл. 21. Неготовность к полету*

Андрей Тарковский видел в кино возможность «запечатлеть время»:

<...> впервые в истории искусства, впервые в истории культуры человек нашел способ непосредственно *запечатлеть время*. И одновременно – возможность сколько угодно раз воспроизвести протекание этого времени на экране, повторить его, вернуться к нему. Человек получил в свои руки матрицу *реального времени*. <...> *Время, запечатленное в своих фактических формах и проявлениях*, – вот в чем заключается для меня главная идея кинематографа и киноискусства. <...> Я думаю, что нормальное стремление человека, идущего в кино, заключается в том, что он идет туда за временем – за потерянным ли или за необретенным доселе. Человек идет туда за жизненным опытом – потому что кинематограф, как ни одно из искусств, расширяет, обогащает и концентрирует фактический опыт человека, но при этом он его не просто обогащает, а делает длиннее, значительно длиннее, скажем так. Вот в чем действительная сила кино<sup>22</sup>.

Фантастика Вежинова, литературная и кинематографическая, – это и переход, в который вовлечены и автор, и его герои, и запечатленное время.

---

<sup>22</sup> Тарковский Андрей. «Запечатленное время» // *Вопросы киноискусства*. Вып. 10. М.: Наука, 1967; URL: [http://biblioteka.teatr-obraz.ru/files/file/Statyi\\_kino/Tarkovskiy\\_Vremya.pdf](http://biblioteka.teatr-obraz.ru/files/file/Statyi_kino/Tarkovskiy_Vremya.pdf)



## *Экфрасис в романе Пелевина «Generation “П”»*

### *1. Экфрасис в литературе*

В литературной традиции «текста в тексте» особое место занимает экфрасис. Вслед за Джеймсом Хеффернаном экфрасис часто определяется как “the art of describing works of art, the verbal representation of visual representation”<sup>1</sup>, тем не менее, единого взгляда на экфрасис не существует. Экфрасис, “the most extreme and telling instance of the visual and spatial potential of the literary medium”<sup>2</sup>, “a mirror of the text, a mirror in the text, a mode of specular inversion, a further voice that disrupts or extends the message of the narrative, a prefiguration for that narrative (whether false or true) in its suggestions”<sup>3</sup>, понимается и как жанр или топос (Leo Spitzer), и как прием, «в котором сама идея интермедальности предстает в чистом виде – т. е. как эстетический эйдос жанровой метафоры, синтеза и даже синкриза»<sup>4</sup>. Варьируется понимание экфрастического топоса: от экфрасиса как текстового фрагмента до повести-экфрасиса<sup>5</sup>. Как особый тип текста рассматривает экфрасис Н. В. Брагинская, отмечая в качестве характерной черты экфрастического описания его сюжетность:

Итак, мы называем экфрасисом, или экфразой, любое описание, а не только риторические упражнения эпохи «языческого возрождения». Мы называем так только описания произведений искусства; описания, включенные в какой-либо жанр, т. е. выступающие как тип текста, и описания, имеющие самостоятельный характер и представляющие собою некий художественный жанр. При этом «самостоятельность» – недостаточный признак «жанровости». Экфразы, например, может совпадать по границам с эпиграммой, но она остается при этом типом текста, включенным в жанр

---

<sup>1</sup> Heffernan James A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993. P. 7.

<sup>2</sup> Krieger Murray. *Ekphrasis: the Illusion of the Natural Sign*. The Johns Hopkins University Press, 1992. P. 6.

<sup>3</sup> Bartsch Shadi and Jas Elsner. Introduction: Eight Ways of Looking at an Ekphrasis // *Classical Philology*. 2007. Vol. 102. No. 1. P. i.

<sup>4</sup> Исулов К. Г. Эстетические возможности экфразиса // *Вестник гуманитарного факультета СПбГУТ им. проф. М. А. Бонч-Бруевича*. 2005. № 2. С. 182.

<sup>5</sup> О повести-экфрасисе говорит в своей диссертации С. М. Склемина (Склемина С. М. «Неупиваемая чаша» И. С. Шмелева: поэтика жанра и традиции русской классики XIX века. Автореф. дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. М., 2007).

эпиграммы. И, наконец, мы называем экфразой описания не любых творений человеческих рук, но только описания сюжетных изображений<sup>6</sup>.

Грант Скотт, хотя и не говорит о сюжетности экфрастического описания, но поворачивает рассмотрение экфрасиса в направлении противопоставления статики и динамики, определяя экфрасис как “that which quickens as well as that which stills life”<sup>7</sup> и заостряя внимание на его рецепции: экфрастическое описание разворачивается во времени, в то время как восприятие зрительного образа моментально. Скотт видит в экфрасисе случай нарушения границ и запретов: “When we become ekphrastics, we begin to act out what is forbidden and incestuous; we traverse borders with a strange hush, as if being pursued by a brigade of aesthetic police”<sup>8</sup>. Сергей Зенкин полагает, что значимым для экфрасиса является не противопоставление статичное/динамичное, а противопоставление континуальное/дискретное и об экфрасисе можно говорить только тогда, когда транспонируемый эстетический объект имеет континуальную природу, а транспонирующий объект – дискретную, т. е. экфрасис – «это род словесно-творческой “оцифровки” непрерывного образа: живописного, музыкального, театрального и т. д.; противоположный же процесс лучше будет называть “иллюстрацией”»<sup>9</sup>.

Н. В. Брагинская выделяет диалогический экфрасис, или вопросно-ответный экфрасис, восходящий к архаичным диалогическим и вопросно-ответным композициям и представляющий собой тип текста, созданный на основе мифотворческого мышления. Однако если для Брагинской за диалогичностью стоит некий архетипический или сакральный смысл (Брагинская обращается к античным диалогам перед изображением, связанным со святилищем или храмом),<sup>10</sup> то, например, для Скотта

<sup>6</sup> Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // *Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели: Структура балканского текста*. М.: Наука, 1977. С. 259–283. URL: [http://ivgi.rsub.ru/binary/85126\\_8.1258568006.7876.pdf](http://ivgi.rsub.ru/binary/85126_8.1258568006.7876.pdf).

<sup>7</sup> Scott Grant F. *The Sculptured Word: Keats, ekphrasis, and the visual arts*. Hanover, NH: University Press of New England, 1994. P. xii.

<sup>8</sup> Ibid. P. xiii.

<sup>9</sup> Зенкин С. Новые фигуры. Заметки о теории 3 // *Новое литературное обозрение*. 2002. № 57. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/57/zenk.html>

<sup>10</sup> Примечательно, что участники Лозаннского симпозиума (*Экфрасис в русской литературе: сборник трудов Лозаннского симпозиума* / Под ред. Леонида Геллера. М.: МИК, 2002) наделяли экфрасис священным для русской литературы смыслом, на что обратил внимание С. Зенкин (Зенкин С. Новые фигуры. Заметки о теории 3 // *Новое литературное обозрение*). Религиозному экфрасису как особому виду, усиливающему присущую экфрасису пограничность и переходность, посвящена интересная статья Н. Е. Меднис (Меднис Н. Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе // *Критика и семиотика*. Вып. 10. Новосибирск: НГУ, 2006. С. 58–67).

диалогизм – неотъемлемая характерная черта экфрасиса в целом: “Ekphrasis is necessarily intertextual – about citing artworks as much as sighting them”<sup>11</sup>.

Среди видов экфрасиса выделяют так называемый “notional ekphrasis”, т. е. воображаемый экфрасис, – термин, введенный в научный оборот Джоном Холландером<sup>12</sup>. Так, Хеффернан, рассуждая о борьбе слова с другими средствами выражения за символическое первенство, отмечает, что экфрасическая поэзия создала “a museum of words – a gallery of art constructed by language alone”<sup>13</sup>. Подобный экфрасис включает мысленные картины: сны, галлюцинации, фантазии и т. п. К данному типу относят описания произведений искусства в процессе их создания и становления, а также претендующие на статус описаний реальных объектов описания произведений искусства, не существующих в реальности. Уильям А. Ковино (William A. Covino) рассматривает возникающие в сознании человека фантазмы как определенного рода отражения реальности. Фантазм, в силу того, что оставляет о себе зрительную память, и есть экфрасис, соединение искусства и действительности.

Из обозначенных выше многочисленных и разнообразных подходов к экфрасису и его определений для разговора о Пелевине значимыми являются следующие моменты: понимание экфрасиса как особого типа включенного текста, обладающего сюжетностью; континуальность эстетического объекта экфрасиса; диалогичность экфрасиса; *notional ekphrasis*, т. е. экфрасис, включающий описание произведений в процессе их создания, видений, фантазмов и т. п.

## 2. Клипмейкерство и экфрасис: «Generation “П”»

Роман Виктора Пелевина «Generation “П”» (1999), повествующий об удачной карьере Вавилена Татарского, проделавшего путь от безработного выпускника Литературного института и продавца в коммерческом ларьке до копирайтера в рекламном бизнесе, криэйтора, а затем и главного криэйтора, мужа богини Иштар, включает в повествование рекламные сценарии, сочиненные как Татарским, так и его коллегами. В тексте пелевинского романа данные вставные элементы – «тексты в тексте» –

<sup>11</sup> Scott Grant F. *The Sculptured Word: Keats, ekphrasis, and the visual arts*. P. 1.

<sup>12</sup> Hollander John. *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1995. 408 p. См. также: Hollander John. *The Poetics of Ekphrasis // Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*. 1988. No. 4.1. P. 209–219.

<sup>13</sup> Heffernan James A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. P. 8.

зачастую получают выпуклое графическое оформление. В то же время встречаются рекламные описания, полностью инкорпорированные в текст романа.

В романе Пелевина рекламные клипы демонстрируют широту и многообразие: среди рекламируемых объектов торты и пирожные, спрайт, не-скафе, джин, сигареты, одеколон, стиральный порошок, телевизионные трубки, сережки, джинсы, мерседес, похоронное бюро и т. д. Все клипы объединены, что закономерно, общей задачей, суть которой, однако, трудноопределима: то ли удовлетворить заказчика рекламы, то ли сделать объект привлекательным для потребителя, то ли, как объясняет Ханнин Татарскому, преуспеть в виртуальном бизнесе, который сводится к торговле нематериальными вещами – рекламным пространством и эфирным временем. Рекламное пространство и эфирное время при этом объединяются, но не в теории относительности Эйнштейна, где время неотделимо от трехмерного пространства и зависит от скорости наблюдателя, и не в психоделическом опыте, для которого характерно особое, в т. ч. пространственное, переживание времени, а в четвертом измерении, которым, по Ханину, являются деньги. Разнообразна и структурная организация текстов рекламы. В содержание одних клипов нередко входит обоснование концепции и ее возможная реализация:

Кроме того, необходимо подумать об изменении оформления продукта, продаваемого на российском рынке. Здесь тоже необходимо ввести элементы ложнославянского стиля. Идеальным символом представляется березка. Было бы целесообразно поменять окраску банки с зеленой на белую в черных полосках наподобие ствола березы. Возможный текст в рекламном ролике:

«Я в весеннем лесу  
Пил березовый Спрайт»<sup>14</sup>.

Другие рекламные тексты в основном уделяют внимание технической стороне воплощения идеи (видеоряд, звук, передний/задний план, работа камеры):

Росла и рушилась Вавилонская башня, разливался Нил, горел Рим, скакали куда-то по степи бешеные гунны – а на заднем плане вращалась стрелка огромных прозрачных часов. «Род приходит, и род уходит, – говорил глухой и демонический (Татарский так и написал в сценарии) голос за кадром, – а земля пребывает вовеки». Но даже земля с развалинами империй и

---

<sup>14</sup> Пелевин В. *Generation «П»*. М.: Вагриус, 1999. С. 37. Далее цитаты из романа «Generation “П”» приводятся по данному изданию с указанием номеров страниц в тексте.

цивилизаций погружалась в конце концов в свинцовый океан; над его ревущей поверхностью оставалась одинокая скала, как бы рифмующаяся своей формой с Вавилонской башней, с которой начинался сценарий. Камера наезжала на скалу, и становился виден выбитый в камне пирожок с буквами «ЛКК», под которым был девиз, найденный Татарским в сборнике «Крылатые латинизмы»:

MEDIIS TEMPUSTATIBUS PLACIDUS.

СПОКОЙНЫЙ СРЕДИ БУРЬ.

ЛЕФОРТОВСКИЙ КОНДИТЕРСКИЙ КОМБИНАТ (28)

Третьи, подробно пересказывающие содержание клипа по мере его развертывания, представляют собой мини-рассказы, в т. ч. с детективно-авантюрным сюжетом:

«Нескафе Голд: Взрыв вкуса!» Приведем сценарий рекламного клипа.

Лавка в скверике. На ней сидит молодой человек в красном спортивном костюме, с суровым и волевым лицом. Через дорогу от скверика – припаркованный возле шикарного особняка «мерседес-600» и два джипа. Молодой человек смотрит на часы. Смена кадра – из особняка выходит несколько человек в строгих темных костюмах и темных очках – это служба безопасности. Они окружают подходы к «мерседесу», и один из них дает команду в рацию. Из особняка выходит маленький толстячок с порочным лицом, пугливо оглядывается и сбегает по ступеням к машине. После того как он исчезает за тонированным стеклом «мерседеса», охрана садится в джипы. «Мерседес» трогается с места, и тут же один за другим гремят три мощных взрыва. Машины разлетаются на куски; улица, где они только что стояли, скрывается в дыму. Смена кадра – молодой человек на лавке вынимает из сумки термос и красную чашку с золотой полоской. Налив кофе в чашку, он отхлебывает из нее и закрывает глаза от наслаждения. Голос за кадром: «Братан развел его втемную. Но слил не его, а всех остальных. Нескафе Голд. Реальный взрыв вкуса» (65).

Еще одна группа клипов – описания, переводящие на вербальный язык рекламные плакаты или другие художественные изображения, в т. ч. граффити, и содержащие сюжетность в свернутом виде:

Плакат представляет собой фотографию набережной Москва-реки, сделанную с моста, на котором в октябре 93 года стояли исторические танки. На месте Белого дома мы видим огромную пачку «Парламента» (компьютерный монтаж). Вокруг нее в изобилии растут пальмы. Слоган – цитата из Грибоедова:

И ДЫМ ОТЕЧЕСТВА НАМ СЛАДОК И ПРИЯТЕН.

ПАРЛАМЕНТ (59).

В зависимости от отношения к своему объекту экфрасис у Пелевина образует один из типов отношений, описанных Чарльзом Сандерсом Пирсом, и является иконическим знаком (*icon*), индексом (*index*) или символом (*symbol*). Напомним, что в иконическом знаке, например, в фотографии, знак связан со своим динамическим объектом на основе сходства или подобия. В индексе, к которому можно отнести флюгер или многие дорожные знаки, знак связан с объектом в силу причинно-следственной связи. В символе – в силу естественной привычки или привычки, сформировавшейся в результате соглашения.

Пелевинский экфрасис выступает иконическим знаком, когда воспроизводит образы описываемых объектов, к примеру, плакатные слоганы, выполненные разными шрифтами, или рекламный текст, сопровождаемый рисунком (в рекламе поддельных кроссовок «Найки»):

В конце, после того как неподвижные подошвы с надписью «Найки» экспонируются достаточное время, в кадре оказывается спинка кровати с приклеенным листом ватмана, на котором черным маркером выведен swoosh, похожий на комету <...><sup>15</sup>

Камера сдвигается еще ниже, и виден слоган, выведенный тем же маркером: JUST DO IT\* (127).

Р. Ходель, впрочем, обнаруживает в экфрасисе иконическое отображение более широкого плана – культурной «стесненности» в общем смысле, ввиду того что экфрасис сигнализирует о проникновении образа – произведения культуры – между субъектом и миром и, тем самым, обнаруживает «медийный» характер языка и образа<sup>16</sup>.

В то же время в «Generation “П”» рекламные клипы представляют собой индексальные знаки, сигнализирующие о своей вторичной природе – плода фантазии – по отношению к условной реальности изображаемого мира. Вставные тексты указывают на реальность / виртуальность и их соотношение, переключают сознание читателя с наррации событий на описание рекламируемых продуктов. Элементы «реальности» повторяются в рекламных клипах, а элементы рекламы, в свою очередь, входят в «реальную» жизнь и обретают там статус реальности. Границы между мирами, на первый взгляд, обладающими разным модальным статусом, в итоге оказываются размытыми.

---

<sup>15</sup> В этом месте в книге находится рисунок кометы.

<sup>16</sup> Ходель Р. Экфрасис и «демодализация» высказывания // *Экфрасис в русской литературе: сборник трудов Лозаннского симпозиума* / Под ред. Леонида Геллера. М.: МИК, 2002. С. 25.

Так, в рекламном проекте для дистрибьютера джинсов “Diesel” случайно выбранное Татарским имя «Иван Иванович» оказывается знакомым – именем партнера и главного финансиста владельца фирмы, которому приносит свой проект Татарский. Владелец фирмы платит Татарскому деньги за работу, но «не потому, что решил использовать его текст в рекламе, а, скорее, по суеверно-мистическим причинам» (135). При этом, как и в тексте рекламы, владелец фирмы и Иван Иванович утрачивают дизель – им не удастся стать дистрибьютерами. Еще пример: в рекламе спрайта, которую смотрит по телевизору Татарский в гостях у Морковина, появляется Азадовский: он «стоял в самом центре группы и был единственным, у кого на груди блестела медалька» (220). «Медалька» отсылает к сцене знакомства Татарского и Азадовского, в которой последний награждает хомячка Ростроповича уменьшенными репликами орденов времен Екатерины Великой. С другой стороны, после просмотра проекта телепрограммы, в которой оцифрованные и анимированные Борис Березовский и Салман Радуев играют в монополию, Татарский, получивший свою долю вознаграждения от Березовского, Радуева и ваххабитов реальными деньгами, задается вопросом: «<...> а как так может быть? Насчет ваххабитов я еще понимаю. Но ведь Березовского нет, и Радуева тоже нет. Вернее, они есть, но ведь это просто нолики и единички, нолики и единички. Как же это от них бабки могут прийти?» (240). Более того, модальный статус политика окончательно затемняется, когда Татарский обнаруживает записку: «*Ребята! Спасибо вам огромное, что иногда позволяете жить параллельной жизнью. Без этого настоящая была бы настолько мерзка! Удачи в делах, Б. Б.*» (251). Читая записку, Татарский испытывает колебание в выборе интерпретации: является ли записка подлинным посланием Березовского или шуткой коллеги Морковина. Окончательный вывод, однако, так и не дается Татарскому: «Опять Морковин шуткует, – подумал Татарский. – А может, и не Морковин...». Перекрестившись, он сильно ущипнул себя за ляжку <...>» (там же). В результате, модальный статус экфрастических фрагментов оказывается далеким от однозначности.

Г. А. Золотова представляет лингвистическую модальность как «противопоставленность реального/ирреального отношения высказывания к действительности»<sup>17</sup> и различает три типа семантико-синтаксических отношений: отношение содержания высказывания к действительности с точки зрения говорящего, отношение говорящего к содержанию высказывания

---

<sup>17</sup> Золотова Г. А. *Очерк функционального синтаксиса русского языка*. М.: Наука, 1973. С. 141.

и отношение между субъектом – носителем признака и предикативным признаком<sup>18</sup>. Согласно А. В. Бондарко, модальность – это «комплекс актуализационных категорий, характеризующих с точки зрения говорящего отношение пропозитивной основы содержания высказывания к действительности по доминирующим признакам реальности/ирреальности»<sup>19</sup>. По мнению А. В. Зеленщикова, следует более внимательно присмотреться к смыслу терминов «реальное» и «ирреальное». Если под «реальным» понимать объективную действительность, то «реальность» события в предложении «отождествляется с объективной (абсолютной) истинностью предложения как соответствующего реально существующему в действительности положению дел независимо от того, что об этом положении дел (кому бы то ни было) известно»<sup>20</sup>.

Категория модальности в широком смысле слова взаимосвязана с проблемой соотношения действительного, необходимого и возможного, заявленной еще в «Метафизике» Аристотеля<sup>21</sup>, т. е. с разделением всего «сущего» на «сущее в действительности» и «сущее в возможности». Критерием и основанием выделения каких-либо подтипов модальности у Аристотеля является их отношение или к существующим, действительным объектам «как они есть», или к таким, которые в настоящий момент не существуют, но могли бы существовать. Я. Хинтиikka, опираясь на аристотелевское понятие сущего в возможности, рассматривал модальную логику как «изучение свойств и взаимоотношений различных возможных миров»<sup>22</sup>. Д. Е. Максимов для обозначения категории модальности в художественном тексте ввел термин «поэтическая модальность» и определил два конституирующих поэтическую (художественную) модальность момента: 1) связь «содержательной фактуры» произведения с материальным миром, 2) условность, т. е. ирреальность, мира произведения<sup>23</sup>. Если, опираясь на понимание модальности Аристотелем, следовать за Максимовым, то можно рассматривать художественную модальность как форму концептуализации автором действительности, как отношение конкретно-фактического содержания повествования к признаку реаль-

---

<sup>18</sup> Там же. С. 142.

<sup>19</sup> *Теория функциональной грамматики. Темпоральность. Модальность* / Под ред. А. В. Бондарко. Л.: Наука, 1990. С. 59.

<sup>20</sup> Зеленщиков А. В. *Пропозиция и модальность*. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1997. С. 81.

<sup>21</sup> Аристотель. *Метафизика* // Аристотель. *Сочинения в четырех томах* / Ред. В. Ф. Асмус. Т. 1. М.: Мысль, 1976. С. 151–157, 237–249.

<sup>22</sup> Хинтиikka Я. *Логико-эпистемологические исследования*. М.: Прогресс, 1980. С. 39.

<sup>23</sup> Максимов Д. Е. *Поэзия и проза Ал. Блока*. Л.: Советский писатель, 1981. С. 169.



ность/ирреальность, определяемому на основе знаний читателя о внетекстовой действительности.

В «Generation “П”» условность мира произведения утверждается на нескольких уровнях и разными способами. С одной стороны, в повествовании выделяются вставные тексты-экфрасисы, в свою очередь, подразделяющиеся на подтипы в зависимости от своего отношения к действительности, а именно к объектам «как они есть» (реализованные и нереализованные рекламные проекты Татарского и описания «существующих» в действительности, воображении или галлюцинаторном видении рекламных плакатов), с другой – проблематизируется статус романной реальности, в которую вставлены рекламные тексты. В результате, экфрасис становится указанием на транзитивность миров произведения. Татарский, с одной стороны, задает точку отсчета объективной реальности, а с другой, разрушает данную объективность, зачастую оказываясь «ненадежным рассказчиком», пребывающем в измененном состоянии сознания. Кроме того, именно в его перспективе и происходит размывание границы между рекламным текстом и повествованием о событиях.

Элементы «реальности», внесенные в рекламные тексты, как, впрочем, в некоторых случаях и сама тематика рекламных клипов, способствуют становлению экфрасиса как символического знака (третьего типа отношений по Пирсу), который ведет смыслы, не связанные иконически или индексально с рекламируемыми объектами, в частности, суфийский. Суфийская тема входит в роман Пелевина через аллюзии к поэме Аттара «Парламент птиц»<sup>24</sup> и оказывается сквозной – проходящей через тексты-экфрасисы и сюжетное пространство романа, в результате также проблематизируя границу между текстом и вставным текстом.

### *3. Экфрасис и телеметафора*

По мнению Р. Ходеля, подробное описание предметов является «причиной выхода экфрасиса из рамок привычного повествования. Детальное изложение достигает определенной завершенности и автономии по отношению к окружающему тексту и, таким образом, способствует сопоставлению текстовых элементов с макротекстом <...> Экфрасис останавливает ход действия <...> автор может незаметно открывать перспективу будущих событий, манипулируя читателем с помощью изоморфного

---

<sup>24</sup> См. подробнее о суфизме в «Generation “П”» в гл. VI §3 «Не(о)психоделическая проза о психоделиках: Пелевин» настоящего издания.

подражания действительности»<sup>25</sup>. Видеоряд рекламных клипов в романе Пелевина охватывает разные сферы жизни: религию, философию, литературу, производство, отдых и т. д. В то же время соединение семиотических элементов в видеоряде создает дополнительные смыслы. Экфрасис нарушает причинно-временные отношения повествования, в результате, значением наделяются компоненты экфрасиса, не только не связанные непосредственно с сюжетом, но даже не связанные с первым планом текстов рекламных клипов. Экфрасис тогда выступает как текст-код в терминологии Ю. М. Лотмана, т. е. как некое промежуточное звено, подчеркивающее текстовую условность, текстовые границы и обостряющее игровую составляющую текста<sup>26</sup>.

И. А. Мартьянова убеждена в актуальности для художественного и массового сознания кинометафоры жизни, которая в 1990-е гг. подвергается переосмыслению, уступая место телеметафоре, в т. ч. отрицательной телеметафоре, как в «Generation “П”» Пелевина, и/или компьютерной метафоре<sup>27</sup>. Действительно, в пространстве «Generation “П”» кинометафора как таковая отсутствует, вытесненная телеметафорой жизни. В отличие от кино в телевидении совпадают моменты исполнения и восприятия (в прямом эфире), создающие эффект непосредственного наблюдения жизни, нарративное действие включает авторский комментарий, создается новое соотношение между глубинным и первым планом, что выражается в плоскостной композиции, а именно: в крупном плане телеповествования<sup>28</sup>. Пелевинские тексты-экфрасисы позволяют совместить ситуацию создания видеоклипа и ситуацию его двойного восприятия – в актуальном настоящем – в процессе становления-развертывания и в антиципации – в восприятии будущего клипа как присутствующего в настоящем. При этом текст-рамка рекламного клипа, в т. ч. и выступающая в рамочной функции по отношению к тексту-экфрасису концепция рекламного проекта, представляют собой аналог рассказчика-комментатора. Линейность вербальной наррации в текстах-экфрасисах исключает монтаж как принцип построения, а включение в текст указаний на формат изображения (передний, задний, крупный план) с преобладанием крупного плана уплощает содержание кадра.

---

<sup>25</sup> Ходель Р. Экфрасис и «демодализация» высказывания // *Экфрасис в русской литературе*. С. 23–24.

<sup>26</sup> Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. *Об искусстве*. СПб.: Искусство–СПб., 2005. С. 425, 431.

<sup>27</sup> Мартьянова И. А. *Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности*. СПб.: Издательство «Сага», 2001. С. 144–145, 153.

<sup>28</sup> Фрейлих С. И. *Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского: Учебник для вузов*. М.: Академический Проект; Фонд «Мир», 2009. С. 24, 29, 30.

Более того, кинометафора в современной прозе вытесняется не только телеметафорой, но и кинометаболой, что, в частности, подметила И. А. Мартъянова<sup>29</sup>, – тропом, построенным на взаимопревращаемости метаболитов (крайних членов метаболы) при сохранении их отдельности и дифференцированности. В романе Пелевина телешоумены после съемок на телевидении поразительно похожи на свои экранные изображения – блестят «голографическим блеском», «как будто это не их физические тела сидели за соседним столом, а просто рядом с Татарским работал огромный телевизор, по которому их показывали» (71), но при этом мечтают о прибежище в стране без телевидения, которой в реальности не существует, так как газетная информация о ней – плод фантазии коллеги Татарского Саши Бло. Во время одного из просмотров рекламных роликов Азадовский проходит перед экраном, и Татарскому кажется, что «тень Азадовского на экране не настоящая, а элемент видеозаписи, силуэт вроде тех, что бывают в пиратских копиях, снятых камерой прямо с экрана», получивший название «бегунок», но тогда следует вывод: «если бегунком вдруг оказывается человек, который только что сидел рядом, это вполне могло означать, что и сам ты точно такой же бегунок» (238). Человек–голограмма, человек–бегунок – метаболиты, соединенные посредством медиатора – телевидения.

Таким образом, в «Generation “П”» сталкиваются конкурирующие дискурсы, с одной стороны, телеметафоры, с другой – телеметаболы, в которой метаболитами выступают попеременно то телевидение и жизнь, то текст–экфрасис (или телетекст) и реальность.

Избитая кинометафора иллюзорности исторической реальности, характеризующая начало перестроечного периода, когда по телевидению «показывали те же самые хари, от которых всех тошнило последние двадцать лет», но «теперь они говорили точь-в-точь то самое, за что раньше сажали других» (17) с началом психоделического трипа Татарского сменяется метафорой телеглаза, навеянной семнадцатым фильмом бондианы «Золотой глаз» и переворачивающей привычное соотношение субъекта и объекта восприятия в паре ‘человек – телевизор’:

Среди мусора Татарский заметил странный кубик и поднял его. Это была точилка для карандашей в форме телевизора, на пластмассовом экране которого кто-то нарисовал шариковой авторучкой большой глаз (58).

---

<sup>29</sup> Мартъянова И. А. *Кинотекст русского текста: парадокс литературной кинематографии*. С. 180–181. По мнению Мартъяновой, «Путь к истине персонажей В. Пелевина – путь разрушения коллективной визуализации, одним из выражений которой для героев нашего времени стала метафора кино» (Там же. С. 168).

Проблематизируя субъектно-объектные отношения, телевизор-глаз проблематизирует однозначность сопоставления телевидения и жизни в целом. Пелевин усложняет сравнение-перевертыш человека и телевизора, формулируя концептуальное содержание *Ното Zapiens*, или ХЗ, каковым является современный телезритель, или субъект номер два: «*это телепередача, которая смотрит другую телепередачу*» (106), «*это просто остаточное свечение люминофора уснувшей души; это фильм про съемки другого фильма, показанный по телевизору в пустом доме*» (107)<sup>30</sup>.

Отгалкиваясь от визуального ряда музыкального клипа британской поп-группы Pet Shop Boys “It’s a sin”, в котором словесный повтор “It’s a sin” сопровождается рекуррентным образом огня (костра, в т. ч. костра Инквизиции, очага, свечи, лампы, факела), Пелевин создает метафору ‘телевизор – огонь’, или, в терминологии сирруфа, – «тофет», в котором сторает мир, «нечто вроде станции сжигания мусора» (154):

Вы думаете, что за абсолютно плоским стеклом трубки «Блэк Тринитрон» вакуум? Нет! Там горит огонь, который согреет ваше сердце! «Сони Тофеттиссимо». It’s a Sin (239).

Подобно тому, как в песне Pet Shop Boys любое действие, вне зависимости от текстовой интерпретации (в терминах гомосексуальной вины, являющейся одной из тематических линий репертуара группы, или в библейском понимании греховности человека) – это грех, – “Everything I’ve ever done?/ Everything I ever do?/ Every place I’ve ever been?/ Everywhere I’m going to?/ It’s a sin”, в романе Пелевина любое обращение внимания к телеэкрану есть акт самосожжения. Отсюда ироничное представление буддийских способов смотреть телевизор, вложенное в уста Гиреева: с выключенным звуком, с включенным звуком и отключенным изображением, а также способ смотреть выключенный и перевернутый телевизор. Пелевин создает в романе метафору «экран телевизора – огонь крематория»:

Вы все равно не знаете, что с этими жизнями делать. И куда бы вы ни глядели, вы все равно глядите в огонь, в котором сторает ваша жизнь. Милосердие в том, что вместо крематориев у вас телевизоры и супермаркеты. А истина в том, что функция у них одна. И потом, огонь – это просто метафора (165).

---

<sup>30</sup> Мартынова определяет данное сравнение как отрицательную телеметафору, окрашенную сарказмом (Мартынова И. А. *Кинотекст русского текста: парадокс литературной кинематографичности*. С. 159).

Метафора «экран телевизора – огонь крематория» поддерживается омонимией телевизионная трубка – курительная трубка в рекламном клипе “Sony Black Trinitron”:

- Ви не видиылы маю трубку, таварыщ Горький?
- Я ее выбросил, товарищ Сталин.
- А пачэму?
- Потому, товарищ Сталин, что у вождя мирового пролетариата может быть только трубка «Тринитрон-плюс»! (111)

Реклама поглощает телеуниверсум, а вечное повторение лишает телевизионный нарратив какого-либо развития, как в «рекламном ролике» Гусейна, который «с помощью визуального ряда позиционировал себя в сознании клиента, объясняя, какие услуги предлагает его предприятие» (168), а именно: обезглавливание пленников. Татарский отмечает «закольцованность» фрагмента: немедленно после последнего страшного движения убийца вновь подносит саблю к горлу жертвы (168). Роман Пелевина также закольцован телеметафорой: открываясь эпиграфом из песни Леонарда Коэна “Democracy” (альбом *The Future*, 1992) – словами “I’m just staying home tonight / Getting lost in that hopeless little screen” (7), он заканчивается видеоклипом с участием Татарского: «Ходили слухи, что был снят вариант этого клипа, где по дороге один за другим идут тридцать Татарских, но так это или нет, не представляется возможным установить» (301). Закольцованность, впрочем, глубже, чем кажется на первый взгляд. Если в эпиграфе лирический герой Коэна «пропадает в этом безнадежном экранчике» (7), то в последней главе романа «Туборг Мэн» пропадает «реальный» Татарский, вытесненный в виртуальное пространство рекламных клипов. Последний из клипов с тридцатью Татарскими существует лишь в возможном мире («ходили слухи»).

В поэме Аттара «Парламент птиц» многие истории кажутся парадоксальными и неясными, однако, “this obscurity is certainly, in part at least, intentional; the reader is being asked to look at some problem in an unfamiliar way, and logic is often deliberately flouted so that we are, as it were, teased or goaded – rather than logically led – into understanding”<sup>31</sup>. Логика птиц – это другая логика, смысл рождается не в результате логического развития повествования, а в результате парадоксального взаимодействия различных контекстов. Аналогичную логику демонстрирует роман Пелевина. В

---

<sup>31</sup> Davis Dick. Introduction // Attar Farid ud-Din. *The Conference of the Birds*. Penguin books, 1984. P. 17.

«Generation “П”» смысл возникает в результате парадоксального взаимодействия текстов-экфрасисов и повествования о Татарском. Использование экфрасиса, в качестве которого выступают рекламные клипы, превращает весь роман в подобие просмотра телепрограммы, время от времени прерываемого рекламными паузами – вставными текстами. Тексты-экфрасисы объединены с основным текстом телеметафорой жизни и, как *mise en abyme*, сообщают относительность всему повествованию.

---

## Дзен и искусство архивирования: Пелевин

---

### 1. Архивирование и неомифологизм

Роман Виктора Пелевина «Шлем Ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре» (2005) является частью интернационального проекта *Canongate Myth Series* шотландского независимого издательства *Canongate Books*. Как следует из названия, целью проекта, инициированного Джейми Бингом, стало создание неомифологических произведений. На первый взгляд, факт обращения к мифу включает Пелевина в характерную для культурной ментальности XX века тенденцию, получившую название неомифологизма<sup>1</sup>. Основной чертой неомифологического сознания является структурное уподобление художественного текста мифу.

В процессе чтения романа-мифа Пелевина, однако, происходит развертывание мифологической структуры, напоминающее извлечение информации из файлов в архиве. Мифопоэтический текст начинает выступать некоторым аналогом архива файлов в программе *Windows*. Аналогия с заархивированной файловой системой поддерживается во многом стилистикой пелевинского романа, построенного как беседа в Интернет-чате. Герои, настоящие имена которых остаются неизвестными, выступают под никами: Ariadna, Organizm(-; Romeo-y-Cohiba, Nutcracker, Monstradamus, Isolda, UGLI 666, Sliff\_zoSSchitan и Theseus (TheZeus), представленный в конце повествования всего несколькими репликами: «MINOTAURUS», «A?», «Fuck U» и «МУУУУУУ!»<sup>2</sup>. Закономерно, что беседу на чате начинает Ariadna: «Построю лабиринт, в котором смогу затеряться с тем, кто захочет меня найти, – кто это сказал и о чем?» (7).

В ходе повествования герои – участники Интернет-чата, не знающие точно своего местонахождения, выясняют, что находятся в виртуальном лабиринте, и начинают готовиться к встрече с Минотавром, надеясь на чудесное спасение. В конце повествования происходит слив системы – «Sliff\_zoSSchitan», в результате, создание нового лабиринта на базе

---

<sup>1</sup> Руднев Вадим. Неомифологическое сознание // Руднев Вадим. *Словарь культуры XX века*. М.: Аграф, 1997. С. 184–187.

<sup>2</sup> Пелевин Виктор. *Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре*. Москва: Открытый Мир, 2005. С. 210–211. Далее цитаты из романа «Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре» приводятся по данному изданию с указанием номеров страниц в тексте.

старого с несколько измененными персонажами (со Сливом в центре лабиринта) и с Минозавром вместо Минотавра. Таким образом, на одном из интерпретационных уровней выясняется, что герои романа – не фантастическим образом помещенные в виртуальную реальность люди, вырванные из обыденной жизни, оторванные от своих семей, как представляется в начале, не фантомы-галлюцинации, «мозговая игра» некоего энигматичного создателя игры, но (как ни парадоксально это звучит) «реально» существующие в виртуальной реальности обитатели лабиринта в компьютерной игре, с которыми в ходе прохождения по лабиринту должен встретиться игрок в виртуальном шлеме – так называемый «шлемиль», он же Тесей. Минотавр – монстр, с которым Тесей сражается в киберпространстве, и одновременно порождение уязвленного страхом Тесея.

По замечанию Льва Данилкина, автора одной из немногочисленных позитивных рецензий на роман, «стоит, однако, дотронуться до любого слова или символа – и он начнет разворачиваться, лучиться, пожирая пространство. Звездочка, астерикс, оказывается Астерием, «звездным», сыном Миноса и Пасифаи – Минотавром, хозяином лабиринта, человеком с головой быка – которая и есть шлем ужаса, представляющий собой лабиринт, схема которого выглядит как \* – снежинка, крест с разветвляющимися линиями-отростками»<sup>3</sup>. По мнению Данилкина, за Киберпространством Пелевина стоят многочисленные претексты, в первую очередь, островные: William Shakespeare “The Tempest”, John Fowles “The Magus”, “The Collector”, Umberto Eco “Lisola del giorno prima” и так далее. Добавим, что астерикс – снежинка – отсылает и к роману турецкого писателя Орхана Памука «Снег» (“Kar”, 2002, русский перевод 2006), главный герой которого поэт Ка организует в форме снежинки цикл стихов, представляющий в своей совокупности микромодель мира с создателем мира поэтом Ка в центре<sup>4</sup>. Греческая и нордическая мифология оказываются

---

<sup>3</sup> Данилкин Лев. Шлем ужаса // URL: <http://www.afisha.ru/book/774/review/151141/>

<sup>4</sup> Орхан Памук – один из значимых для Пелевина авторов. Так, на наш взгляд, среди многочисленных текстов, с которыми вступает в отношения роман Пелевина «Числа» (2003), – «Черная книга» Памука (1990, русский перевод 2000). Оба автора обращаются к возникшему из суфизма идеалистическому учению хуруфизма. Основатель хуруфизма, в прошлом суфий, Фазлаллах Астрабади (Fazalullah Astrabadi; 740–796/1339–1394), автор написанной на языке фарси «Книги о Вечном», разрабатывал концепцию слова как высшей формы звука, который, собственно, и разделяет мир реальный и мир потусторонний. Фазлаллах приписывал высший смысл составляющим слово буквам (*huruf* – буква), прочитывая их в окружающем мире и, в первую очередь, на лице человека как знак предназначения или судьбы. Хуруфизм, подобно каббале, в частности книге “Zohar”, мистически интерпретировал части человеческого тела; человек в хуруфизме рассматривался как проявление божественного начала, результат



вовлеченными в действие параллельными структурами. Как отмечает все тот же Лев Данилкин, само название романа («шлем ужаса») – «это термин: так называется гальдрастаф, древнеирландский рунический символ – разветвляющийся крест», составляющий часть сокровищ нибелунгов и упоминающийся в «Саге о Вельсунгах»<sup>5</sup>. Так, в «Саге о Вельсунгах» говорится о вселяющем ужас «шлеме-страшилище», который носит дракон Фафни. Победив дракона, Сигурд забирает «шлем-страшилище» из его пещеры<sup>6</sup>. Добавим, что магическое изображение шлема ужаса по форме напоминает снежинку, что опять-таки связывает Пелевина с Памуком.

Мифологизм Пелевина выделяется на фоне неомифологической традиции XX в. принципами сворачивания, хранения, разворачивания и представления информации. Культурный подтекст в романе Пелевина кодируется и представляется способом, весьма далеким от интертекстуальной техники цитат и аллюзий. Вместо намеков и аллюзий – цитаты и отсылки к мифам, эксплицитно представленные в повествовании и/или прокомментированные. Взаимодействие романа Пелевина с претекстами характеризует скорее метатекстуальность (по классификации Женетта)<sup>7</sup>, выступающая как комментирующая ссылка. Текст, в результате, предстает как самораскрывающаяся и самообъясняющаяся система, подобно

---

эманации Мирового разума. Тайна мира, в результате, оказывалась неразрывно связанной с тайной букв, угаданных в человеке. В романе Памука главный герой Галип ищет пропавшую жену и, вместе с тем, стремится разгадать тайну мира, пытаясь прочесть как буквы на своем лице, так и буквы-ключи к тайне мира, рассеянные в окружающей действительности. В романе Пелевина герой Степан, уверовавший в магию чисел, строит свою жизнь на основе числа «34».

<sup>5</sup> Данилкин Лев. Шлем ужаса // URL: <http://www.afisha.ru/book/774/review/151141/>

<sup>6</sup> *Saga о Вельсунгах* / пер. с древнеисландского Б. И. Ярхо (1934) // URL: [http://ae-lib.org.ua/texts-c/\\_volsunga\\_saga\\_\\_ru.htm](http://ae-lib.org.ua/texts-c/_volsunga_saga__ru.htm). В оригинале «шлем-страшилище» носит название *?gishjalm*: “Sigur?r fann ?ar stormikit gull ok sver?it Hrotta, ok ?ar tok hann ?gishjalm ok gullbrynjuna ok marga dyrgripi” (*Volsunga saga* // URL: [http://www.heimskringla.no/wiki/Volsunga\\_saga](http://www.heimskringla.no/wiki/Volsunga_saga)). В переводе «Саги» на английский язык, выполненном известным переводчиком XIX в. Уильямом Моррисом (*The Story of the Volsungs*, translated by William Morris and Eiríkr Magnússon. London: Walter Scott Press, 1888), шлем носит название “the Helm of Awe”. О своем страшном виде – “the awe of my countenance” – говорит дракон Фафнир (*The Story of the Volsungs* // URL: <http://omacl.org/Volsunga>).

<sup>7</sup> Согласно Ж. Женетту, выделяются пять основных типов взаимодействия текстов: интертекстуальность, паратекстуальность, метатекстуальность, гипертекстуальность, архитекстуальность (Genette G. *Palimpsestes: Le litterature au second degre*. Paris: Seuil, 1982 [Приводится по: Ильин И. П. *Постмодернизм. Словарь терминов*. М.: Интрада, 2001. С. 104]). Метатекстуальность при этом понимается как «комментирующая и часто критическая ссылка на свой претекст» (Там же).

программе *Word* с постоянно появляющимся «помощником» или *Help and Support* в *Windows*.

Так, например, имя Астериск объясняется сразу двумя героями: Ариадной, пересказывающей информацию, полученную ею во время сна, и Монстрадамусом:

Ariadna

<...> Как объяснил карлик, Астериск – некто беспредельно и бесконечно могущественный. Я спросила, уж не Бог ли это. Карлик засмеялся и ответил, что Бог у Астериска на побегушках. Я спросила, как такое может быть. Карлик сказал, чтобы я даже не пыталась понять. Великая тайна, повторил он несколько раз, великая тайна. Я поинтересовалась, как следует называть того, кто могущественнее Бога. Как угодно, ответил карлик, слово «Астериск» или любое другое, какое можно произнести, – всего лишь имена-чехлы, и никакой роли не играют. Так он и выразился, честное слово... (24–25);

UGLI 666

Что такое «Астерий»?

Monstradamus

«Звездный» на латыни. Астерий, сын Миноса и Пасифаи, получеловек-полузверь с Крита. Лучше известен как Минотавр. <...>

Теперь этот двойной топор на двери. Он назывался по-гречески *labros*. Отсюда произошло слово «Лабиринт», место, где жил Минотавр. По одним сведениям, это был прекрасный дворец со множеством коридоров и комнат, по другим – разветвленная зловонная пещера, где царил вечный мрак. Возможно и то, что у представителей разных культур сложились различные впечатления об одном и том же месте (36–37).

Прозрачна и без комментирующего дискурса, который, тем не менее, включается в повествование, семантика имен: *Monstradamus*, *Isolda*, *UGLI 666*... Соответственно, *Monstradamus* – французский алхимик и предсказатель Нострадамус и *monster* – ‘монстр’; *Isolda* – персонаж рыцарского романа XII в., известного в основном в обработке Жозефа Бедье («Роман о Тристане и Изольде», 1898), и по оперной версии Вагнера «Тристан и Изольда» (1864)<sup>8</sup>; имя *UGLI 666* связано с семантикой английского слова *ugly* – ‘безобразный, уродливый; ужасный; мерзкий; опасный,

<sup>8</sup> Добавим, что реконструированный исследователями «прототип» романа о Тристане и Изольде включает, помимо кельтских сказаний, легенду о Тесее, нашедшую отражение в образе ирландского богатыря Морхульга (Минотавра), с которым сражается Тристан, и в мотиве парусов в финале романа.

угрожающий' и символикой Числа зверя и т. д.<sup>9</sup> Литературные и культурные ассоциации<sup>10</sup> перебиваются – опять-таки эксплицитно – сексуальными коннотациями: *Nutscracker* (от *nuts – balls*, 'яйца (груб.), мужские половые железы'), *Romeo-y-Cohiba* (Ромео и сигара, за образом которой, согласно Фрейд, скрывается фаллос). Выпукло эксплицированы неоднократно встречающиеся в романе культурно значимые имена: *Зеркало* Тарковского, *собака Павлова*. Пелевинский прием в данном случае – гипертекстуальность (по Женетту), понимаемая «как осмеяние и пародирование одним текстом другого»<sup>11</sup>. Например об Ариадне:

Monstradamus

Продолжаю про имена. Кроме Астерия и Астериска, есть еще одно совпадение, которое трудно не заметить. Сон про него снится Ариадне. Так звали сестру Минотавра. Кроме того, Ариадна начинает эту нить с вопроса про лабиринт.

IsoldA

Это очень распространенное имя. У меня был крем для сухой кожи «Ariadna's Milk» (38).

В результате, мифологический подтекст имени Ариадны оказывает сниженным ассоциацией с косметическим продуктом. В другом примере фигура Минотавра-Астериска снижена ассоциациями с американским инвестиционным банком *Merrill Lynch*, на логотипе которого изображен бык, вкупе с разноплановым прочтением призыва "Be Bullish!" – 'играй на повышение (на бирже)'; 'будь оптимистом (жди роста цен)' и 'веди себя по-бычьему'; 'будь сексуально активен', а также сексуальной интерпретацией сна Ариадны:

---

<sup>9</sup> Алексей Верницкий считает, что имена героев пелевинского романа заключают в себе семантику основных персонажей средневековой пьесы в жанре моралите. Верницкий также отмечает, что «имена выбраны Пелевиным так, чтобы их первые буквы складывались в слово *Minosaur*, то есть Минотавр без Тесея (без буквы «t»): соответственно, *Monstradamus*, *IsoldA*, *Nutscracker*, *Organizm(-; Sliff\_zoSSchitan*, *Ariadna*, *UGLI 666*, *Romeo-y-Cohiba* (Верницкий А. Пелевин В. Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре // *Новое литературное обозрение*. Москва, 2006. № 80. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/80/ve25.html>).

<sup>10</sup> За каждым из героев стоят литературные и культурные претексты, связанные непосредственно не только с семантикой и культурной традицией имени, но и с общим характером персонажа. Так, в частности, персонаж *UGLI 666* вызывает аллюзию на религиозную фанатичку миссис Кармоди из повести Стивена Kinga "The Mist" (1980).

<sup>11</sup> Ильин И. П. *Постмодернизм. Словарь терминов*. С. 104.

Ariadna

<...> Я подняла глаза. Перед сгоревшим дворцом появились две фигуры. Впереди торжественно вышагивал второй карлик с флагом в руках. На флаге была эмблема Merrill Lynch – у них, если помните, такой веселый бычок – и подпись “Be Bullish!”. Но это меня даже не рассмешило, таким жутким показался мне тот, кто шел следом. Не знаю даже, как его назвать. На человека он не походил. Он был высокий, как скала, и в первый момент показался мне непомерно разросшимся грибом с черно-зеленой металлической шляпкой. Потом я рассмотрела его лучше. На нем был длинный балахон до самой земли – темный и не особо опрятный, хотя не такое рваньё, как у карликов. А на голове у него был бронзовый шлем, похожий на маску гладиатора, – каска с широкими полями и пластина в дырочках на месте лица. На этом шлеме было два рога... <...> И еще мне показалось, что в нем было что-то задумчивое, печальное и одинокое, словно он был сосланным императором. Или, наоборот, императором, который всех сослал и остался один (25–27)<sup>12</sup>;

Romeo-y-Cohiba

Ну, например, этот Астериск высокий, в большом шлеме. Это символизирует мужской половой член в состоянии эрекции.

Organizm(-:

А два карлика символизируют мужские половые яйца, да?

Nutscracker

Ромео, расслабься. Иногда кохиба – это просто сигара (34–35).

Впрочем, в последней фразе фрейдистское толкование сна дискредитируется цитатой из Фрейда, которой Фрейд ответил своим ученикам на вопрос о скрытом значении его сигары: «Иногда сигара – это просто сигара. И ничего, кроме сигары».

## 2. Семантика возможных миров

Время от времени в ходе действия персонажи пелевинского романа размышляют, пытаются установить, кто является создателем микромира, в котором они пребывают, а также определить свой статус, равно как и статус других лиц, появляющихся в снах Ариадны и в репликах героев – Астериска, Минотавра, Тесея. Версии происходящего многочисленны:

---

<sup>12</sup> Заметим, что в данной цитате возникают аллюзии на рассказ Владимира Набокова “Solus Rex” (лат. ‘одинокий король’), в т. ч. и на сексуальный подтекст рассказа.

- Неизвестный участникам замысел тайного правителя (правителей), что предполагает наличие цензора или манипулятора – всевидящего и всезнающего создателя мира:

Nutscracker

<...> Это цензура. За нашим разговором кто-то следит. И ему не нравится, когда мы пытаемся обмениваться информацией о том, кто мы на самом деле, или начинаем ругаться.

Romeo-y-Cohiba

Эй, ты, кто бы ты ни был! Я требую немедленно дать мне возможность связаться со своей семьей! И с xxx посольством! (13);

IsoldA

За каждым нашим словом следят.

Monstradamus

Может, поэтому Тесей и молчит? (44);

UGLI 666

Я давно заметила, что конспирология у атеистов вместо религии. Им все время кажется, что ими кто-то манипулирует, кто-то их гипнотизирует, зомбирует, подслушивает, поднюхивает. А этот кто-то – просто дьявол, и все. Дело в том, что от атеизма до шизофрении один шаг, и в большинстве случаев он уже сделан. Вот ты, Организм. Тебе кажется, что тобою кто-то манипулирует?

Organizm(-:

Если честно, да.

UGLI 666

В чем же манипуляция?

Organizm(-:

Ну, например, в том, что меня здесь заперли. Или в том, что второй день кормят оладьями (93–94).

- Потустороннее существование, жизнь после смерти:

Organizm(-:

А вдруг мы просто умерли?

Nutscracker

Без паники. Мертвые не сидят у мониторов.

Organizm(-:

Это, кстати, не факт. Может, это единственное, чем они в состоянии заниматься.

Romeo-y-Cohiba

Если это тот свет, я разочарован (15).

## · Сон:

Organizm(-:

Может быть, это сон?

Ромео-у-Сохоба

Ущипни себя. Вдруг проснешься. Я уже пробовал, не вышло (15).

## · Наказание за грехи:

UGLI 666

Господь послал ей это видение, чтобы мы покаялись.

Ромео-у-Сохоба

Вот те раз. Нас здесь заперли, и нам же каяться? В чем же это?

UGLI 666

В том, за что нас здесь заперли.

Ромео-у-Сохоба

А за что нас заперли?

UGLI 666

Каждого за свое. Сказано – «несть человек, аще поживет и не согрешит, иже и един день жития его» (30–31).

## · Злая шутка или модераторов, или Ариадны, начавшей беседу на чате, или кого-то неизвестного, выступающего под именем «Ариадна»:

Nutscracker

Монстр прав. Юмор во всем этом, безусловно, присутствует, только какой-то inferнальный. Нас, серьезных людей, заставляют называть друг друга идиотскими и обидными именами. Нарядив в древнегреческие хитончики, усаживают за эти экраны. А Интернет, в который мы после этого попадаем, имеет такое же отношение к настоящему, как мы к Древней Греции.

Organizm(-:

Все-таки не такое далекое. По дизайну то, что на экране, – имитация сайта газеты «Гардиан». Там такая же шапка – «Guardian Unlimited». Разница в том, что там сотни тредов. А у нас только один.

Monstradamus

Смысл в названии есть. Сторож действительно беспредельный.

Nutscracker

Еще одна шутка – эмблема Merrill Lynch на флаге.

Organizm(-:

Флаг Ариадна видела во сне, так что непонятно, кто здесь шутит. Наши модераторы или она сама.

Monstradamus

Не хотел поднимать эту тревожную тему. Но нельзя не учитывать и ту возможность, что сама Ариадна – тоже шутка наших, как выразился Организм, модераторов. <...> Потому, что феноменологически она существует в виде неясно откуда берущихся сообщений, подписанных «Ариадна» (39–40).

- Вымысел. Лабиринт – выдумка; соответственно, Минотавр, Тесей – это фантазия, иллюзия:

Organizm(-:

Какой Тесей?

Nutscracker

Тот, кто убил Минотавра, Организм. Или должен убить. Что ты имеешь в виду, Монстрадамус?

Monstradamus

Может быть, он уже здесь, но он не хочет, чтобы его заметил модератор. Который, я подозреваю, и есть этот бронзовый гриб.

Romeo-y-Cohiba

Ты так про него говоришь, будто сам его только что видел. Но на самом деле у нас даже нет повода считать, что он существует.

Ariadna

Кого ты имеешь в виду? Тесея или Астериска?

Romeo-y-Cohiba

Обоих (44–45).

- Ловушка:

Romeo-y-Cohiba

Мне кажется, все это какая-то ловушка.

IsoldA

Я тоже думаю, что это ловушка. Только нас все равно в нее уже поймали. И комната, где ты сидишь, такая же ее часть, как то, что за дверью (58).

- Виртуальная реальность компьютерной игры:

Organizm(-:

Я сейчас объясню тебе, Угли, как нами здесь манипулируют. Допустим, эта каска на голове у Астериска – все-таки виртуальный шлем.

UGLI 666

И что дальше?

Organizm(-:

Может быть, все то, что мы сейчас видим, – нечто вроде той площадки, про которую говорил Щелкунчик.

Nutscracker

Чтобы нами можно было манипулировать таким образом, надо, чтобы шлемы были на нас.

Organizm(-:

Может, они на нас и надеты (94–95).

· Жизнь:

Nutscracker

Потрогай лицо руками. Ты что, чувствуешь шлем?

Organizm(-:

Нет, но...

Monstradamus

Я знаю, что он сейчас спросит. Он спросит, можно ли с помощью шлема симулировать то, что чувствуют руки.

Organizm(-:

Ну да. По-моему, естественный вопрос.

Nutscracker

Если все симулируется этим шлемом, то это уже не шлем и не симуляция. Это жизнь (94–95).

· Манипуляции оператора:

Organizm(-:

Щелкунчик, ты не объяснил одной вещи. Кто включает все эти «липкие глаза» и «солнечные поцелуи»? Ведь надо, чтобы кто-то этим управлял?

Nutscracker

Разумеется. Есть оператор за специальным монитором. Шлемилы виден ему как точка на радаре. А вазы будут, скажем, красными ромбиками. На этом же экране есть меню манипуляций. Дальше все как в Windows – click and drag (96).

· Гипноз:

Organizm(-:

А можно сделать наоборот? <...> Надеть виртуальный шлем на оператора, который управляет манипуляциями. Чтобы оператор каким-то образом заставлял остальных видеть то, что видит сам.

Nutscracker

А как он их заставит?

Organizm(-:

Гипнозом.



UGLI 666

Вот оно. Я давно этого слова жду.

Nutscracker

Я про гипноз мало знаю. Но если это такой могучий гипнотизер, который может заставить других видеть то, что видит сам, зачем ему вообще какой-то шлем?

Organizm(-:

Чтобы знать, что должны увидеть другие (96–97).

· Происходящее в голове модератора:

Monstradamus

Можно пойти еще дальше. Не просто увидеть, а по-настоящему там оказаться. Астериск носит шлем, в котором он видит лабиринт. А мы все – внутри этого лабиринта. И он нами манипулирует.

Nutscracker

То есть мы все находимся в голове Минотавра?

Monstradamus

Скажем так, мы в пространстве, которое он видит (97).

· Сон Ариадны:

Nutscracker

А где тогда находится Минотавр?

Monstradamus

Надо полагать, в пространстве, которое Ариадна видит во сне (97–98).

· Шлем ужаса

Monstradamus

Мы слишком долго говорим про этот шлем. Такое чувство, что мы его примеряем и примеряем. Скоро он к голове прирастет. Давайте сменим тему (99);

Sliff\_zoSSchitan

<...> Слушай Манстрадамус. Я нипайму никак где фсе это происходило?

Monstradamus

Ты чего, правда глупый такой или не протрезвеешь никак? В шлеме ужаса.

Sliff\_zoSSchitan

ИОПТ. А скем?

Monstradamus

С тобой (223).

Персонажи романа, в результате, предстают как детали шлема, а Минотавр – как зеркальное отражение Тесея, надевшего на голову виртуальный шлем:

Sliff\_zoSSchitan

Рас ты ни понял я подругому спрашу. Шлем ужаса это машина. На чем она работает? Что у нее вместо бинзина? <...> Вместо бинзина у нее Тисей. <...> Помните эта киса куку пасматрела фзеркало и увидила шляпку и вуаль и поняла что это шлем ужаса? Фсе зделано изтово кто смотрет. Потому что издругово это сделать нельзя. Без таво кто смотрет не будет ни шляпки ни вуали ни ландыший. Ничево. Понятно? Тисей смотрит в зеркало а Минатавр это то что он видит патамучто на нем шлем ужаса. <...> Шлем ужаса это просто отражение которое Тисей видит и больше ничево. Но если он ришит что там действительно Минатавр и начнет крыть его ахтунгом и спорить о жызни тогда Минатавр появицца. И шлем ужаса не снять. Поняли животные? <...> вы просто детали шлема ужаса. Я это давно понял. Вот ты Манстрадамус и ты Щелкунчик рога. Вы доторчитесь, гыгы! Ариадна это лабиринт. Угли это прошлое от которого меня тошнить. А Организм это будущее от которого меня тошнитьт ешшо сильнее. Кто остался? Ромео со своей Изольдой. Они двойная решетка на которой держицца весь газенваген (178–180).

Интерпретаций лабиринта и Минотавра, так же как и объяснений природы лабиринтного существования, множество. В романе их озвучивает Щелкунчик, который рассказывает о телепрограмме, представляющей различных кандидатов на роль спасителя-Тесея.

- Минотавр – это животная часть ума, а Тесей – человеческая.

<...> Животная часть, естественно, сильнее, но человеческая в конечном счете побеждает, и в этом смысл эволюции и истории. В самом центре лабиринта расположен крест, который символизирует пересечение животного и человеческого начал. Именно там расположен инициатический проход, где Тесей встречает и побеждает своего врага. Победить Минотавра, сказал он, можно только в себе (164–165).

- Лабиринт, как Минотавр, Тесей и все остальные – порождение дискурса:

Дискурс <...> это место, где рождаются слова и понятия, лабиринты и Минотавры, Тесеи и Ариадны. <...> лабиринт возникает тогда, когда надо

принять решение при наличии нескольких вариантов выбора, а состоит он из набора наших возможных предпочтений, обусловленных природой языка, структурой момента и особенностями спонсора (166–167).

· Лабиринт – цепи наслаждения:

Минотавр у каждого свой, <...> но на самом деле не он преследует нас, а мы его. А лабиринт, в котором мы его ищем, – это допаминовые цепи наслаждения, замыкающиеся у человека в мозгу, они тоже свои у каждого, неповторимые, как отпечатки пальцев (170).

· Лабиринт – это Интернет:

Какой-то американец говорил, что лабиринт – это Интернет. Что в нем живет некая сущность, которая врывается в сознание. Это и есть Минотавр, который на самом деле не человекобык, а человекопаук. Раз есть world wide web, сказал он, должен быть и soul sucking spider (171).

· Минотавр – это дух времени:

<...> Минотавр – это дух времени, Zeitgeist, который проявил себя в виде коровьего бешенства, отсюда его символическая репрезентация в виде человека с бычьей головой. В искусстве ему соответствует постмодернизм, который и есть коровье бешенство культуры, вынужденной питаться порошком из собственных костей. А в политике это то, что видишь и чувствуешь, когда включаешь телевизор (172).

Множественность характеризует и предположения героев о том, кто является Тесеем: Monstradamus, Слив, все персонажи вместе взятые, Минотавр, «ты», то есть воспринимающее сознание и т. п.

Несмотря на мотив двойничества, реализуемый на разных уровнях романной структуры, разнообразные формы множественности и саму фигуру лабиринта, представляющую ситуацию постоянного выбора направления движения (в разных смыслах этого слова), пространство романа не является реализацией модальности возможных миров, или виртуальных реальностей. Предложенные Пелевиным варианты интерпретации происходящих событий, определения лабиринта и статуса героев не являются альтернативными действительному миру версиями существования и развития «возможного мира». Модальность пелевинского романа скорее ближе введенному Фоконье понятию ментального пространства, в котором объекты рассматриваются независимо от их статуса в

реальности<sup>13</sup>. У Пелевина не возникает зависимости строения мира от наблюдателя и свидетеля событий, как в рассказе Рюноскэ Акутагавы «В чаще» (1922) и в фильме Акиры Куросавы «Расёмон» (1950), когда каждый из героев рассказывает свою версию произошедшего, – примеры, которые, определяя событие, приводит Вадим Руднев<sup>14</sup>. Одни и те же персонажи обсуждают совместно – а не представляют поочередно и независимо друг от друга – разные интерпретации, имитируя поступательное движение по пути познания коллективного разума, объединяющего различные индивидуальности.

В романе в принципе нет бинарной оппозиции *реальность/ирреальность*. Статус как персонажей и лабиринта, так и различных интерпретаций лабиринта и происходящих в нем событий одинаково проблематичен. Нет двойной интерпретации фабулы, нет колебаний в выборе между естественным и сверхъестественным объяснениями событий, нет фантастического в том смысле, который вкладывал в это понятие Цветан Тодоров<sup>15</sup>. Даже финальное открытие, что беседа в чате – вариант приманки для игрока-Тесея, который должен пройти по лабиринту, чтобы тем самым дать лабиринту возможность функционировать, не меняет существенно ситуации, так как не отменяет другие интерпретации и не прочитывается как окончательная и доминирующая версия происходящего в романе.

### 3. Пелевин и Пирсиг

Каким же образом Пелевин строит реальность в романе и каков ее статус? Основания техники Пелевина в построении пространства лабиринта и соответственно романной эпистемы проясняются при обращении к философской основе одного из претекстов пелевинского «Шлема ужаса» – роману Роберта М. Пирсига «Дзен и искусство ухода за мотоциклом» (Pirsig Robert M. *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance (An Inquiry into Values)*, 1974). Общеизвестно, что Пирсиг – один из актуальных для Пелевина авторов<sup>16</sup>. На Пирсига в романе Пелевина указывает ряд деталей, в первую очередь, шлем на голове у Астериска, напоминающий шлем мотоциклиста:

---

<sup>13</sup> Fauconnier Gilles. *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994 (1985).

<sup>14</sup> Руднев Вадим. Событие // Руднев Вадим. *Словарь культуры XX века*. С. 285.

<sup>15</sup> См.: Тодоров Цв. *Введение в фантастическую литературу*. М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997.

<sup>16</sup> Имя этого автора возникает еще в романе Пелевина «Generation “П”»: об американском философе Роберте Пирсиге рассказывает Татарскому Ханнин.

А на голове у него был бронзовый шлем, похожий на маску гладиатора, – каска с широкими полями и пластина в дырочках на месте лица. На этом шлеме было два рога... <...> Они были гораздо массивнее и не торчали в стороны, а уходили по шлему назад, сливаясь с ним в одно целое. Если с чем-нибудь сравнивать, было очень похоже на глушители бронзового мотоцикла, загибающиеся по полям каски с круглым верхом. Еще на шлеме было много мелких тяг и трубочек, тоже из бронзы, которые соединяли его части друг с другом, так что все вместе казалось чем-то вроде древнего ракетного двигателя (26–27).

Сходным в романах Пирсига и Пелевина оказывается как принцип построения текста в отношении оппозиции *реальность/виртуальность* (*реальное/воображаемое*), так и – в более общем плане – философские основания подхода к описанию действительности, которые Пирсиг продемонстрировал в процессе построения так называемой «метафизики качества». Для Пирсига другая реальность – порождение работы мозга, причем «другая» реальность часто выступает не менее, а более реальной чем то, что обычно называется реальностью. В предисловии к юбилейному изданию, посвященному двадцатипятилетию выхода книги (1999), Пирсиг комментирует взаимоотношение между героем романа Федром и нарратором через раскрытие одного из претекстов “Zen and the Art of Motorcycle Maintenance” – романа Генри Джеймса Поворот винта (Henry James, “The Turn of the Screw”, 1898):

<...> let me go back to a creative writing seminar held on winter afternoons in the early 1950s at the University of Minnesota. The teacher was Allen Tate, a distinguished poet and literary critic. Our subject for many sessions was Henry James’s *The Turn of the Screw*, in which a governess tries to shield her two proteges from a ghostly presence but in the end fails, and they are killed. I was completely convinced that this was a straightforward ghost story, but Tate said no, Henry James is up to more than that. The governess is not the heroine of this story. She is the villainess. It is not the ghost who kills the children but the governess’s hysterical belief that a ghost exists. <...> Now come back to *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance* and note the similarities. There is a narrator whose mind you never leave. He refers to an evil ghost named Phaedrus, but the only way you know this ghost is evil is because the narrator tells you so. During the story, Phaedrus appears in the narrator’s dreams in such a way that you begin to see that not only is the narrator pursuing Phaedrus in order to destroy him but Phaedrus is also pursuing narrator for the same purpose. Who will win?<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Pirsig Robert M. *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance (An Inquiry into Values)*. New York: Harper Perennial Modern Classics, 2005 (1999). P. xii–xiii.

Рассказчик в романе “Zen and the Art of Motorcycle Maintenance” утверждает, что индейцы и средневековые люди верили в призраков, так как мыслили в определенном контексте, в котором “ghosts and spirits are quite as real as atoms, particles, photons and quants are to a modern man”<sup>18</sup>. Однако физические законы тоже являются своего рода призраками: “Oh, the laws of physics and of logic – the number system – the principle of algebraic substitution. These are ghosts. We just believe in them so thoroughly they seem real”<sup>19</sup>. С рассказчиком спорит его друг и спутник Джон, который утверждает, что физические и логические законы не только кажутся, но и являются реальными. Рассказчик, тем не менее, развивает субъективистский подход к миру и настаивает на том, что даже закон всемирного тяготения Исаака Ньютона – призрак, принимаемый за реальность:

Laws of nature are human inventions, like ghosts. Laws of logic, of mathematics are also human inventions, like ghosts. The whole blessed thing is a human invention, including the idea that it isn't a human invention. The world has no existence whatsoever outside the human imagination. It's all a ghost, and in antiquity was so recognized as a ghost, the whole blessed world we live in. It's run by ghosts. We see what we see because these ghosts show it to us, ghosts of Moses and Christ and the Buddha, and Plato, and Descartes, and Rousseau and Jefferson and Lincoln, on and on and on. Isaac Newton is a very good ghost. One of the best. Your common sense is nothing more than the voices of thousands and thousands of these ghosts from the past. Ghosts and more ghosts. Ghosts trying to find their place among the living<sup>20</sup>.

С точки зрения рассказчика, существуют две реальности: видимый мир и мир, выявляемый научными открытиями: “one of immediate artistic appearance and one of underlying scientific explanation, and they don't match and they don't fit and they don't really have much of anything to do with one another”<sup>21</sup>. Каждый человек определенным образом членит мир на части и создает структуру восприятия мира:

All the time we are aware of millions of things around us... these changing shapes, these burning hills, the sound of the engine, the feel of the throttle, each rock and weed and fence post and piece of debris beside the road... aware of these things but not really conscious of them unless there is something unusual or unless they reflect something we are predisposed to see. We could not possibly

---

<sup>18</sup> Ibid. P. 32.

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Ibid. P. 34.

<sup>21</sup> Ibid.

be conscious of these things and remember all of them because our mind would be so full of useless details we would be unable to think. From all this awareness we must select, and what we select and call consciousness is never the same as the awareness because the process of selection mutates it. We take a handful of sand from the endless landscape of awareness around us and call that handful of sand the world.

Once we have the handful of sand, the world of which we are conscious, a process of discrimination goes to work on it. This is the knife. We divide the sand into parts. This and that. Here and there. Black and white. Now and then. The discrimination is the division of the conscious universe into parts;

Classical understanding is concerned with the piles and the basis for sorting and interrelating them. Romantic understanding is directed toward the handful of sand before the sorting begins. Both are valid ways of looking at the world although irreconcilable with each other<sup>22</sup>.

Сам герой-рассказчик, в начале повествования представляющий собой *the divided self*, так как после принудительного лечения шизофрении он сохранил лишь смутное воспоминание о своей прежней личности, постепенно обретает целостность<sup>23</sup>. Федр, каким он был до помешательства и лечения, возвращается. Концепция, над которой Федр размышлял до своей нервной болезни и которую разрабатывает его пробуждающееся сознание, обладает для него статусом реальности. В романе эта концепция получает название – метафизика качества.

Федр, до болезни – преподаватель риторики в колледже, размышляет о том, что такое качество, пытаясь выйти за рамки классического подхода, примирить классический и романтический миры, тем более, что оба мира пользуются сходными категориями. Федр изучает Аристотеля и Платона и приходит к выводу, что у риториков во главе с Аристотелем качество – это совершенство, *arete*, а у диалектиков и Платона – это благо. Однако ни один из подходов, с точки зрения Федра и Пирсига, не является достаточным. Они как бы дополняют друг друга.

And really, the Quality he was talking about wasn't classic Quality or romantic Quality. It was beyond both of them. And by God, it wasn't subjective or objective either, it was beyond both of those categories. Actually this whole

---

<sup>22</sup> Ibid. P. 75; 76.

<sup>23</sup> В романе отразился личный опыт Пирсига, которому в 1961 г. был поставлен диагноз «параноидальная шизофрения и клиническая депрессия». В 1961–1963 гг. Пирсиг периодически лечился в психиатрических клиниках, в частности, прошел курс шоковой терапии.

dilemma of subjectivity-objectivity, of mind-matter, with relationship to Quality was unfair. That mind-matter relationship has been an intellectual hang-up for centuries. They were just putting that hang-up on top of Quality to drag Quality down. How could he say whether Quality was mind or matter when there was no logical clarity as to what was mind and what was matter in the first place?

And so: he rejected the left horn. Quality is not objective, he said. It doesn't reside in the material world.

Then: he rejected the right horn. Quality is not subjective, he said. It doesn't reside merely in the mind.

And finally: Ph?drus, following a path that to his knowledge had never been taken before in the history of Western thought, went straight between the horns of the subjectivity-objectivity dilemma and said Quality is neither a part of mind, nor is it a part of matter. It is a third entity which is independent of the two<sup>24</sup>.

Таким образом, Пирсиг интуитивно нащупал принцип, теоретическое знакомство с которым произойдет в его жизни гораздо позднее, уже после написания “Zen and the Art of Motorcycle Maintenance”, – принцип дополнительности Нильса Бора.

#### 4. Принцип дополнительности

Принцип дополнительности – «методологический принцип, сформулированный Нильсом Бором применительно к квантовой физике, согласно которому, для того чтобы наиболее адекватно описать физический объект, относящийся к микромиру, его нужно описывать во взаимоисключающих, дополнительных системах описания, например одновременно и как волну, и как частицу, т. е. во взаимоисключающих, дополнительных классах понятий»<sup>25</sup>. Бор пришел к выводу, что не только невозможно, как утверждал Вернер Гейзенберг, в пределах одного опыта исследовать координату и импульс атомного объекта, но и невозможно для этого использовать один и тот же прибор. До Бора, однако, считалось, что использование разных приборов ведет к противоречивости свойств объектов. Бор же, напротив, утверждал, что разные приборы дополняют друг друга и потому необходимы для полного описания атомного объекта. Атомный объект, по Бору, является одновременно волной и частицей, а потому вопрос «Волна или частица?» в применении к нему является некорректным.

---

<sup>24</sup> Pirsig Robert M. *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance*. P. 231.

<sup>25</sup> Руднев Вадим. Принцип дополнительности // Руднев Вадим. *Словарь культуры XX века*. С. 234.



Закон исключенного третьего не работает у Бора, не работает он у Пирсига и у Пелевина. Вопрос «Реальность или виртуальность?» в «Шлеме ужаса», как и вопрос «Волна или частица?» в физике Бора, является некорректным. Происходящее одновременно и реальность, и виртуальность, и, возможно, нечто третье. Многочисленные версии происходящего, разнообразные интерпретации лабиринта и предположения, кто является Тесеем, не отменяют, но дополняют друг друга. Выбор делается не в пользу одной версии и не в пользу суммы версий, но в пользу справедливости, пусть даже частичной, каждой из версий. При этом система остается открытой для дальнейших экспериментов и интерпретаций. Метафизика качества утверждает (в этом случае Пирсиг следует за Уильямом Джеймсом), что может существовать множество состояющихся между собой истин; решающим же критерием в выборе истины является ценность<sup>26</sup>.

В докладе «Субъекты, Объекты, Данные и Ценности: Некоторые связи между Метафизикой Качества и философией дополнительности Нильса Бора» (1995) Пирсиг связывает метафизику качества, теоретически обоснованную в романе “Zen and the Art of Motorcycle Maintenance”, с принципом дополнительности Бора. Так, при интерпретации результатов наблюдений, как считает Бор, результат всегда выступает как характеристика объекта наблюдения. Используемые средства наблюдения оказывают воздействие на итоговые характеристики этого объекта, определяют специфику знания об его свойствах. Таким образом, любые данные, получаемые в результате наблюдения, оказываются субъективными, зависящими от выбранной точки зрения. Пирсиг в романе задает вопрос, чем является качество – субъектом или объектом? Ответ, к которому приходит автор: «Ни то, ни другое. Качество – отдельная категория опыта, не являющаяся ни субъектом, ни объектом»<sup>27</sup>:

I don't know how much thought passed before he arrived at this, but eventually he saw that Quality couldn't be independently related with either the subject or the object but could be found only in the relationship of the two with each

---

<sup>26</sup> Так, согласно Джеймсу, реальность не есть нечто изначально данное, объективный окружающий мир и т. п., реальность – это реальность, творимая активным субъектом: “<...> *we need only in cold blood ACT as if the thing in question were real, and keep acting as if it were real, and it will infallibly end by growing into such a connection with our life that it will become real*” (James William. *The Principles of Psychology*. Vol. Two. Ch. XXI. “The Perception of Reality”. New York: Henry Holt & Co, 1890; New York: Dover, 1950. P. 321. Курсив Джеймса).

<sup>27</sup> Персиг Роберт М. *Субъекты, Объекты, Данные и Ценности* / пер. с англ. М. Немцова // URL: <http://spintongues.msk.ru/PirsigLecture/PirsigLecture.htm>.

other. It is the point at which subject and object meet. <...> Quality is not a thing. It is an event. <...> It is the event at which the subject becomes aware of the object. And because without objects there can be no subject... because the objects create the subject's awareness of himself... Quality is the event at which awareness of both subjects and objects is made possible. <...> This means Quality is not just the result of a collision between subject and object. The very existence of subject and object themselves is deduced from the Quality event. The Quality event is the cause of the subjects and objects, which are then mistakenly presumed to be the cause of the Quality!<sup>28</sup>

Оба автора – Пирсиг и Пелевин – выходят за рамки субъектно-объектных отношений. Однако Пелевин идет еще дальше Пирсига в применении принципа дополнительности. Так, в частности, Пелевин меняет отношения между субъектами и объектами. В роли субъекта наблюдения оказываются поочередно разные персонажи и, разумеется, читатель. Как и Бор, Пелевин включает средства наблюдения в эксперимент: в зависимости от субъекта наблюдения изменяются характеристики субъекта и объекта. В то же время Пелевин оставляет открытой возможность для читателя побывать в роли Шлемиля – фиктивного субъекта эксперимента, на деле выполняющего роль ведомого объекта. На сниженном уровне на примере Шлемиля и той картинки, которую он видит в своем шлеме, проблему соотношения субъекта-объекта обсуждает один из персонажей – Щелкунчик:

Когда шлем и Шлемиль сливаются в одно целое, редактировать можно не только воспринимаемое, но и воспринимающего. Поэтому мы говорим, что технологии редактирования бывают внешние и внутренние. Хотя четкой границы между ними нет. <...> Внешние технологии воздействуют на то, что мы видим, а внутренние – на то, что думаем (85–86);

В жизни то, что вы видите, зависит от того, куда вы смотрите. А когда на вас шлем, все наоборот – то, куда вы смотрите, зависит от того, что вы видите. Ясно? <...> В жизни вы будете видеть то, что у вас перед глазами, как бы вы ни вертели жопой. А здесь вы будете видеть то, что у вас перед глазами, как бы вы ни вертели головой. Это, как говорили у нас в ххх, две большие разницы, хоть звучит похоже. Никакой независимой системы координат у вас нет, и все, что вы видите, определяем мы. Поэтому и заподозрить ничего нельзя. И жизнь для вас уже не то, что есть на самом деле, а то, что вам показывают. Вам кажется, что вы естественным образом осматриваетесь по сторонам, а на самом деле вы почти все время натываетесь

---

<sup>28</sup> Pirsig Robert M. *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance*. P. 233–234.

глазами на нашего кандидата, то есть, извините, нашу вазу, и у вас при этом отчего-то легко и радостно на душе. Но вопроса, почему это так, у вас не возникает, точно так же как нет вопроса, почему сегодня солнечный день (92–93).

Поиск Минотавра в романе, в результате, выступает как поиск автора, создателя мира. Поиск Тесея – как поиск воспринимающего сознания, которое также творит мир. Одна из интерпретаций Минотавра в романе предполагает, что Минотавр есть не что иное как порождение фантазии Тесея. Тогда Тесей – это не только воспринимающее сознание, но одновременно *TheZeus*, бог-создатель.

### 5. Дзенское мышление и знание

Федр в романе Пирсига считает, что в тех культурах, наследие которых включает в себя древнюю Грецию, прослеживается строгое разграничение субъекта-объекта, так как грамматика древних греческих мифов предполагает четкое естественное разделение субъекта и предиката, в то время как “in cultures such as the Chinese, where subject-predicate relationships are not rigidly defined by grammar, one finds a corresponding absence of rigid subject-object philosophy”<sup>29</sup>. Причину этого Пирсиг видит в том, что

in all of the Oriental religions great value is placed on the Sanskrit doctrine of Tat tvam asi, “Thou art that,” which asserts that everything you think you are and everything you think you perceive are undivided. To realize fully this lack of division is to become enlightened.

Logic presumes a separation of subject from object; therefore logic is not final wisdom. The illusion of separation of subject from object is best removed by the elimination of physical activity, mental activity and emotional activity. There are many disciplines for this. One of the most important is the Sanskrit *dhyana*, mispronounced in Chinese as “Chan” and again mispronounced in Japanese as “Zen”<sup>30</sup>.

В книге Ойгена Херригеля «Дзэн в искусстве стрельбы из лука» (“Zen in der Kunst des Bogenschiessens”, 1948 / “Zen in the Art of Archery”, 1953), существенно повлиявшей на Пирсига (что проявилось в т. ч. и в названии его романа) и, безусловно, знакомой Пелевину, стрельба из лука предстает как преодоление субъектно-объектного различий:

---

<sup>29</sup> Ibid. P. 344.

<sup>30</sup> Ibid. P. 136–137.

Should one ask, from this standpoint, how the Japanese Masters understand this contest of the archer with himself, and how they describe it, their answer would sound enigmatic in the extreme. For them the contest consists in the archer aiming at himself – and yet not at himself, in the hitting himself – and yet not himself, and thus becoming simultaneously the aimer and the aim, the hitter and the hit. Or, to use some expressions which are nearest the heart of the Masters, it is necessary for the archer to become, in spite of himself, an unmoved centre. Then comes the supreme and ultimate miracle: art becomes 'artless', shooting becomes not-shooting, a shooting without bow and arrow; the teacher becomes a pupil again, the Master a beginner, the end a beginning, and the beginning perfection<sup>31</sup>.

Преодоление субъектно-объектных различий и демонстрирует Пелевин в «Шлеме ужаса», когда, в частности проблематизирует позиции шлемиля, модератора и т. п.

Сюнрю Судзуки в книге «Сознание дзен, сознание начинающего» (Suzuki Shunryu. *Zen Mind, Beginner's Mind*. New York, Tokyo: Weatherhill, 1970) определяет принципы сознания дзен, которые сводятся к тому, что это сознание новичка, не отягощенное традицией и не ограниченное логическими законами, сознание, открытое для разнообразных интерпретаций происходящего. Герои Пелевина как раз и демонстрируют подобную начинательность. Все они оказались в незнакомом месте, где действует запрет на прежние имена и на любую информацию о прошлом, о котором ни у кого из них нет представления. Они во многих смыслах начинающие – начинают жизнь с первой фразы Ариадны на чате как будто начинают жить с чистого листа.

В «Шлеме ужаса» все развитие событий и все осознание действительности происходит в дискурсе героев. Тут начинается отличие Пелевина от Пирсига. Оба автора обращаются к принципу дополнительности – Пирсиг интуитивно (знакомство со взглядами Бора произойдет лишь через 20 лет после написания книги), Пелевин – сознательно. Оба автора видят реализацию этого принципа в сознании дзен, и оба о нем размышляют. Пирсиг, однако, тематизирует дополнительность и дзен. Пелевин – реализует дополнительность и дзен в тексте на уровне внутренней структуры, в дискурсивной практике героев, предлагающих разные версии происходящего. Здесь Пелевин больше следует дополнительности в интерпретации Деррида. Принцип работы шлема – постоянное замещение пустоты. В результате и осуществляется циклическая повторяемость про-

---

<sup>31</sup> Herrigel Eugen. *Zen in the Art of Archery*. London: Routledge and Kegan Paul Ltd., 1972 (1953). P. 16.

граммы. Действие романа исторично и мифологично одновременно. Пелевин конструирует линейное движение истории, которая достигает своего конца, и цикл начинается снова.

Мишель Фуко в применении к культуре определяет архив как «прежде всего закон того, что может быть сказано», как систему, обуславливающую «появление высказываний как единичных событий»<sup>32</sup>. Архив у Фуко – это «*основная система формации и трансформации высказываний*»<sup>33</sup>.

Архив – это не то, что охраняет, несмотря на непосредственную утечку, событие высказывания и сохраняет для будущего его общественное положение беглого; это то, что в первоначале высказывания-события и в теле, в котором оно дано, определяет с самого начала *систему его высказываемости*. Архив – это вовсе не то, что копит пыль высказываний, вновь ставших неподвижными, и позволяет возможное чудо их воскресения; это то, что определяет род действительности высказывания-вещи; это – *система его функционирования*<sup>34</sup>.

Пелевин в «Шлеме ужаса» создает архив в понимании Фуко. Дискурсивная практика героев, обсуждающих лабиринт и возможности выхода из лабиринта, достигает к концу повествования индивидуализации и автономии – порога позитивности по Фуко. Согласно Фуко,

в момент, в который дискурсивные практики достигают индивидуализации и автономии и система, тем самым, трансформируется, – момент этот можно назвать *порогом позитивности*. Когда во взаимодействии дискурсивных формаций совокупность высказываний выделяется, претендуя оценивать нормы проверки и связности, даже не достигнув их, когда она осуществляет доминирующую функцию в отношении знания (модели, критики и проверки), мы сможем сказать, что дискурсивная формация преодолевает *порогом эпистемологизации*<sup>35</sup>.

Герои Пелевина в конце романа начинают претендовать на знание и оценку происходящего, создают историю, объясняющую и обуславливающую возможность их существования, т. е. достигают порога эпистемологизации. В результате, в финале происходит слив и трансформация системы. Тем самым, дискурс о лабиринте в романе Пелевина выступает как архив, или эпистема – система дискурсивных формаций, открывающаяся для исследования после своего завершения – «слива» системы.

---

<sup>32</sup> Фуко Мишель. *Археология знания*. Киев: «Ника-Центр», 1996. С. 129.

<sup>33</sup> Там же. С. 130. Здесь и далее курсив Фуко.

<sup>34</sup> Там же. С. 129.

<sup>35</sup> Там же. С. 184.

## *Заключение*

---

Илл. 22

*Именной указатель*

---

---





## Содержание

<i>Вступительные замечания</i> .....	3
<b>I. ОРФИЧЕСКАЯ МЕДИАЦИЯ</b>	
<b>И СПИРИТУАЛЬНАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ</b> .....	7
Мифопоэтика сюжета об Орфее и Эвридике в культуре первой половины XX века .....	9
Миф о пути в Дамаск (Стриндберг, Брюсов, Сологуб) .....	30
Масонство как историко-литературная проблема: Газданов и Осоргин .....	49
<b>II. ФАУСТИАНСКАЯ ТРАНСГРЕССИЯ</b> .....	57
Набоковский Фауст: между отчаянием и надеждой .....	59
Логика тайны у Набокова (Достоевский, Кант, Иов и загадка бытия) .....	92
<b>III. QUEST И ЛОКУС</b> .....	107
В поисках Ultima Thule: Набоков .....	109
<b>IV. ЗА ПРЕДЕЛАМИ: ЭМИГРАЦИЯ</b> .....	149
Гендер и инобытие: искусство женщин в эмиграции .....	151
Русская литературная диаспора в посткоммунистическом европейском контексте .....	176
Мифология эмиграции: геополитика и поэтика .....	188
<b>V. МЕЖДУ ЖИЗНЬЮ И СМЕРТЬЮ</b> .....	211
Художественный протокол умирания .....	213
Психоделическое возрождение: психоделический vs. шизофренический дискурс в прозе XX в. ....	236
Пелевин: не(о)психоделическая проза о психоделиках .....	249
<b>VI. НЕХВАТКА И ПЕРЕХОД</b> .....	267
Интимный дневник: память тела и текст .....	269
Дискурс перехода: преодоление телесности .....	294
<b>VII. ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ</b>	
<b>КАК ПЕРЕХОД</b> .....	315
Набоков и музыка: об одном музыкальном эксперименте писателя .....	321
Поверх барберов: Павел Вежинов .....	333
Экфрасис в романе Пелевина «Generation “П”» .....	353
Дзен и искусство архивирования: Пелевин .....	367
<b>Заключение</b> .....	390
<b>Именной указатель</b> .....	391

Бугаева Любовь

**ЛИТЕРАТУРА И**  
***RITE DE PASSAGE***

---

---

Компьютерное макетирование: М. А. Корнеева  
Дизайн обложки:  
Корректор:

ООО ИД «Петрополис»  
197101, Санкт-Петербург, ул. Б. Монетная, д. 16,  
офис-центр 1, пом. 12, тел.: 336-50-34.  
E-mail: [info@petropolis-ph.ru](mailto:info@petropolis-ph.ru)  
[www.petropolis-ph.ru](http://www.petropolis-ph.ru)

Подписано в печать \_\_.09.2010.  
Формат 60 x 84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Печать офсетная. Бумага офсетная.  
Гарнитура Petersburg C. Усл. печ. л. 16.  
Тираж 00 экз. Заказ № 40.

Отпечатано в типографии «Град Петров»  
ООО ИД «Петрополис»  
197101, Санкт-Петербург, ул. Б. Монетная, д. 16.