

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования

**«Московский государственный университет имени М. В.  
Ломоносова»**

*На правах рукописи*

**НИЖНИК АННА ВАЛЕРЬЕВНА**

**РУССКИЙ МОДЕРНИЗМ 1920-30-х ГОДОВ (Г. ГАЗДАНОВ, В.  
НАБОКОВ, О. МАНДЕЛЬШТАМ): РЕЦЕПЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ  
ОТКРЫТИЙ М. ПРУСТА**

Специальность 10.01.01 – русская литература

**Диссертация**

на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

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

Москва – 2016

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	4
ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР М.ПРУСТА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ЕВРОПЕЙСКОГО И РУССКОГО МОДЕРНИЗМА.....	18
1.1 Модернизм как общеевропейская тенденция .....	18
1.2 Цикл «В поисках утраченного времени» М. Пруста как метароман .....	28
1.3 Проблема повествователя и точки зрения в русском модернистском романе и прозе М. Пруста .....	32
1.4 Биография М. Пруста как художественный проект.....	36
1.5 Восприятие творчества и личности М. Пруста в России .....	38
ГЛАВА 2. ОБРАЗ М. ПРУСТА В ЛИТЕРАТУРЕ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ	52
2.1 М. Пруст и литературное самоопределение младшего поколения русской эмиграции .....	52
2.2 Сюжеты и приемы М. Пруста в творчестве Ю. Фельзена .....	66
ГЛАВА 3. РЕЦЕПЦИЯ М. ПРУСТА В ТВОРЧЕСТВЕ Г. ГАЗДАНОВА .....	77
3.1 Проблема знакомства Г. Газданова с творчеством М. Пруста в эмигрантские годы .....	77
3.2 Влияние художественных открытий М. Пруста на поэтику прозы Г. Газданова .....	83
3.3 Принцип музыкального контрапункта в творчестве Г. Газданова и М. Пруста .....	98
ГЛАВА 4. РЕЦЕПЦИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРИЕМОВ М. ПРУСТА В ТВОРЧЕСТВЕ В. НАБОКОВА.....	118
4.1 Владимир Набоков и его «страх влияния» .....	118
4.2 Французский язык как художественный прием в творчестве В. Набокова .....	124
4.3 Принятие творчества М. Пруста В. Набоковым в поздний период творчества .....	130
4.4 Метафоры памяти в творчестве В. Набокова и М. Пруста .....	135
4.5 Память как мастерство в творчестве В. Набокова и М. Пруста .....	145
4.6 Принцип синтеза искусств в романе «Камера обскура» .....	154

ГЛАВА 5. ТВОРЧЕСТВО О. МАНДЕЛЬШТАМА И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ М. ПРУСТА.....	165
5.1 Принцип «живописи как приема» в творчестве О. Мандельштама и М. Пруста .....	173
5.2 Принцип архитектурности в прозе О. Мандельштама и М. Пруста....	178
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	203
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И НАУЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....	212

## ВВЕДЕНИЕ

На 20-е — 30-е годы XX века приходится период едва ли не наибольшего во всей истории русской литературы эстетического разнообразия. Резкие идеологические расхождения писателей и сопутствующая им стилевая пестрота, вызванные в значительной степени историческими событиями конца 1910-х годов, обусловили не только «раскол» прежде единой литературы на два географически дистанцированных «русла», но и напряженные поиски новых средств выразительности в рамках каждой из ее ветвей — и в литературе метрополии, и в писательских кругах эмиграции.

Принципиально новый исторический и экзистенциальный опыт потребовал обновления художественного языка, а потому вызвал к жизни конфликтно соотносящиеся друг с другом эстетические установки и тенденции: от попыток «возрождения» классических форм или даже их стилизаторской «архаизации» — до опытов принципиального новаторства, стремления к радикальному обновлению всей стилевой парадигмы словесного творчества. Одна из заметных тенденций, проявившаяся в этот период истории русской литературы как в метрополии, так и в эмиграции, но до сих пор не вполне отрефлексированная историками литературы, — активное обращение писателей к опыту влиятельных зарубежных мастеров, «трансплантация» их художественных решений на русскую почву, стремление синтезировать русскую и западноевропейскую традиции. Одним из первых по степени воздействия на русских писателей-модернистов западных эстетических ориентиров стала творческая практика Марселя Пруста — французского реформатора романного жанра и языка. Пик этого влияния на русскую литературу пришелся именно на 20-е — 30-е годы.

В диссертационной работе представлена попытка охватить разнообразные пути и формы рецепции прозы М. Пруста литературой русского модернизма. В прижизненной критике и исследовательских работах Пруст предстает как крупнейший французский писатель своего времени, во многом

определивший историю развития литературных школ XX века на Западе — не только во Франции, но и за ее пределами. Среди его наиболее ярких «последователей» обычно называют В. Вулф, С. Беккета, представителей французского «нового романа». Как известно, в советской литературной среде Пруст вызывал живой интерес у таких разных деятелей искусства, как, например, М. Горький с А. Луначарским, с одной стороны, и О. Мандельштам с Б. Пастернаком — с другой. Чрезвычайно популярной была фигура М. Пруста в кругах младшего поколения русской эмиграции первой волны, в частности, у авторов и критиков журнала «Числа»; целая дискуссия о «французском пути» в русской литературе развернулась и в крупнейшем журнале зарубежья «Современные записки».

Тем не менее, «русская судьба» творческого наследия Пруста, на наш взгляд, исследована до сих пор еще недостаточно полно и глубоко. Несколько лучше обстоит дело с выявлением фактов воздействия Пруста на русскую прозу эмиграции, несколько хуже — с анализом «подспудного прустиянства» в литературе метрополии. Однако все еще не осмыслены существенно разные модусы восприятия его наследия двумя ветвями русского модернизма 1920 — 1930-х годов. **Новизна** настоящего диссертационного исследования — в том, что в нем впервые предпринята попытка описать «прустианский» пласт русского модернизма поверх географических «барьеров», разделявших Советскую Россию и русское зарубежье.

**Актуальной** представляется задача наметить типологию форм и способов восприятия стиля Пруста такими разными русскими художниками слова, как Г. Газданов, В. Набоков, Ю. Фельзен и О. Мандельштам — писателями с весьма несходными экзистенциальными воззрениями, эстетическими предпочтениями и личными биографиями. Предваряя подробный разговор об их персональных вариантах «диалога с Прустом», заметим, что общей для них психологической предпосылкой этого диалога стала ситуация «изгнанничества» или «добровольного» дистанцирования по отношению к русскому литературному «мейнстриму». Отторжение от

«артельно-нормативных» путей творческой самореализации подтолкнуло их «в сторону Пруста», в котором они на какой-то момент обрели «литературного союзника», заведомо находившегося вне русскоязычной художественной традиции.

Пруст в их рецепции предстает в разных литературно-мифологических амплуа и, как следствие, они усваивают разные стороны его поэтики. В работе сознательно уделено особое внимание Прусту как автору одного из первых «романов о романе», в которых на первый план выходят тема искусства и проблематика метапоэтики. Как важный, а порой и основной вектор литературного влияния Пруста на русских модернистов рассмотрена стилевая тенденция к «синтезу искусств». Другая существенная грань его влияния — модернистская установка на художественное «многоязычие».

Отдельные точки пересечения Пруста с русской культурой уже были корректно отмечены и с разной степенью детализации интерпретированы в целой серии отечественных и зарубежных исследований. Л. Ливак [Livak 2003] и И. Каспэ [Каспэ 2005] рассматривают влияние Пруста на русских писателей-эмигрантов. В статье А.Д. Михайлова [Михайлов 2002] уделено внимание советской рецепции Пруста. Особого внимания заслуживают работы о Бергсоне как философе-«посреднике» для восприятия Пруста [Rusinko 1982], [Fink 1999] в художественной литературе: концепции времени Бергсона и Пруста настолько схожи, что современники приравнивали одну к другой.

В отдельных статьях, в частности, Е. Уховой [Ухова 2003] и О. Сконечной [Сконечная 2001], исследуется влияние Пруста на поэтику Набокова. В англоязычных работах о Набокове мнение о влиянии Пруста стало общим местом. Так, Д. Фостер связывает с его творчеством некоторые открытия Набокова в области поэтики памяти [Foster, 1993], без обращения к художественному опыту Пруста не обошлась и работа У. Нормана [Norman 2012]. Французский исследователь М. Кутюрье также рассматривает отношение Набокова к французской культуре и в частности, к М. Прусту

[Couturier 2011]. Тем не менее, систематического исследования о влиянии поэтики Пруста на раннего Набокова пока не существует.

В работах о Газданове (Н. Цхворобов [Цхворобов 2003], Л. Диенеш [Диенеш 1995]) приводятся в основном отзывы эмигрантских критиков на подчеркнута «французскую» прозу Газданова, однако вопрос о том, имело ли место прямое влияние, или Газданов лишь следовал литературной моде, остается открытым.

Тема «Пруст и Мандельштам» до сих пор практически не разработана — кроме краткого доклада Л. Видгофа [Видгоф 2014], о ней нет никаких данных.

Рецепция Пруста в русской литературе рассматривается в статье А.Д. Михайлова, предваряющей сборник «Марсель Пруст в русской литературе» [Михайлов 2000]. Подробно разбирается русская рецепция Пруста в работах А. Ощепкова [Ощепков, 2002], однако основное внимание в них сконцентрировано на материале литературной критики и литературоведческих статьях.

В настоящем исследовании речь идет о творческих поисках Ю. Фельзена, Г. Газданова, В. Набокова и О. Мандельштама: такой подход, на наш взгляд, позволяет проследить закономерности влияния М. Пруста на русскую литературу эпохи модернизма в целом.

**Объект** диссертационного исследования — восприятие поэтики и личности М. Пруста в русской литературе 30-40-х годов. **Материалом** для анализа служит проза Ю. Фельзена (повесть «Обман», романы «Счастье» и «Письма о Лермонтове»), ранняя проза Г. Газданова («Вечер у Клэр», рассказы «Водяная тюрьма», «Счастье», «Исчезновение Рикарди»), проза 30-х годов В. Набокова (рассказы из сборника «Весна в Фиальте», роман «Камера обскура») и материалы его интервью и лекций, а также проза и эссеистика О. Мандельштама («Египетская марка», «Франсуа Виллон», «Разговор о Данте»). Дополнительным источником исследования служат литературно-критические статьи, эссе, лекции, выступления на радио и интервью указанных авторов. Творчество русских писателей-модернистов выбрано для демонстрации того,

как модернистский метод М. Пруста по-разному преломляется в зависимости от творческих установок «реципиента».

Прокомментируем выбор материала для исследования. Обращение к творчеству В. Набокова в перспективе его взаимодействия с наследием Пруста вполне предсказуемо: именно Набоков — самый яркий молодой прозаик первой волны эмиграции, двуязычный писатель, пробовавший во второй половине 30-х годов писать и на французском языке. Пруст упоминается в его творчестве неоднократно, как в позитивном так и в ироническом оценочных контекстах. Мы обращаемся в основном к произведениям переломного для Набокова периода 30-х годов (повестям «Соглядатай» и «Машенька», роману «Камера обскура», рассказам из сборника «Весна в Фиальте»), поскольку именно тогда он переживал наиболее бурный творческий рост, связанный с поиском собственного голоса. Разрешением творческого конфликта с Прустом можно считать главную «писательскую биографию» Набокова — роман «Другие берега», где прустовские темы и мотивы звучат открыто, а также лекцию о Прусте. Позднейшая проза Набокова не входит в наше исследование, поскольку в ней, по нашему мнению, Пруст предстает не в качестве литературного учителя и соперника, а как безусловный элемент историко-культурного фона наравне с прочими близкими Набокову авторами.

Ю. Фельзен интересен в контексте избранной темы как представитель литературной школы, близкой к журналу «Числа», не скрывавший своего сознательного «ученичества» у Пруста, более того, считавший последовательное стилевое «прустианство» одним из главных аспектов собственной литературной идентичности. Важно и то, что тяготевшие к редакции «Чисел» писатели в целом негативно относились к стилевым поискам Набокова, пытались составить ему творческую оппозицию. Несмотря на то, что Юрия Фельзена на страницах «Чисел» также открыто признавали подражателем Пруста, в его случае это ученичество у французского автора воспринималось положительно. Такое различие обусловлено враждой



литературных школ в русской эмиграции, что также прослеживается в нашей работе.

В этом смысле наиболее успешными были попытки Г. Газданова, воспринимавшегося в 30-е годы в качестве самого яркого соперника Набокова — в том числе и в плане усвоения им импульсов европейского модернизма. Дополнительным стимулом обращения к его прозе послужило обилие упоминаний об ученичестве у Пруста в критических отзывах современников Газданова. В его произведениях отчетливо отразилась установка на синтез искусств и метапрозу (а именно эти тенденции творчества Пруста были наиболее притягательны для русских эмигрантов молодого поколения). Кроме того, как и всех эмигрантских писателей, Газданова объединяет с Прустом общая тема памяти, которая находит отражение в особенностях поэтического «припоминания» непосредственных данных сознания.

О. Мандельштам в кругу анализируемых в диссертации авторов стоит особняком. Внешне включенный в советскую культуру, он может восприниматься как один из самых ярких представителей «внутренней эмиграции» — в том числе и потому, что на протяжении всего творческого пути продолжал внутренне ориентироваться на идеалы «мировой культуры». Профессионально владея французским языком, он был глубоко погружен во французскую культуру, живо интересовался современной ему западноевропейской литературой. Схождения между ним и Прустом отчасти типологические (в ранний период через посредничество Бергсона они обращаются к одним и тем же темам), отчасти же объясняются «генетически»: Пруст произвел на Мандельштама сильное впечатление, когда тот познакомился с первыми русскими переводами произведений французского мастера.

Главный акцент в работе сделан на особенностях модернистской поэтики как основной стилеобразующей доминанты в творчестве исследуемых писателей. В нее входят: художественный язык как самодовлеющий принцип организации текста, синтетическое совмещение в тексте приемов из разных

видов искусства (музыки, живописи, архитектуры), принципиальная раздробленность авторского «я», обусловленная стремлением передать текучесть и сложность психики современного человека.

В качестве «прародины» модернистских течений часто называют Францию. Действительно, главные внешние импульсы к обновлению «художественного зрения» русская литература XIX — начала XX вв. получала именно из Франции. В контексте межлитературных взаимодействий сложно переоценить влияние французской литературы второй половины XIX века на русский Серебряный век, прежде всего на модернистскую поэзию и прозу, а также на поэтический авангард.

Все русские писатели, о которых идет речь в настоящем исследовании, с одной стороны, мыслили себя в качестве наследников поэтического «ренессанса» начала XX века, а с другой — в качестве носителей общеевропейской культуры, все они с заинтересованным вниманием относились к французской литературной традиции. Поскольку в модернистской литературной парадигме принципиально важен поиск культурных «корней», а также установление «родства» со старшими современниками, взоры отечественных сторонников «новых течений» были устремлены не только на «близких» им русских мастеров, но и на «далеких» в географическом смысле европейских «новаторов».

М. Пруст в литературной критике и читательском сознании 20-30-х годов XX века виделся как своеобразный революционер, радикально изменивший жанровое содержание и формальные атрибуты романа. Внешняя «бессюжетность» повествования компенсируется в его прозе вниманием к лейтмотивным структурам и ассоциативным способам «плетения текста», соответствующим панэстетическому восприятию мира персонажами и повествователем. Романский цикл «В поисках утраченного времени» отчетливо ориентирован на такое мировосприятие, наиболее очевидным выражением которого оказывается синтез разнородных художественных впечатлений: объектами художественной рефлексии в этом цикле становятся не только

живопись, музыка, архитектура, скульптура и театр, но и сама литература — как «важнейшее из искусств».

Таким образом, едва ли не главный способ самовыражения прустовского героя — прихотливая художественная оценочность, непрерывный поток «вкусных» комментариев, имеющих прямое отношение к «мирам искусств». Это своего рода «ретроактивное» художественное творчество, возникающее в результате утонченных реакций сознания не столько на непосредственные данные житейского опыта, сколько на его преломление (реально свершившееся или потенциальное) в произведениях разных видов искусства. Эту установку, как мы увидим, в той или иной мере разделяли и русские модернисты 20-30-х годов.

**Цель работы** — описать и прокомментировать различные типы рецепции прустовских литературных приемов в литературе русского модернизма. Указанная цель предполагает решение следующих конкретных задач:

- 1) Выделить важнейшие для русских модернистов атрибуты «метода» Пруста, совокупность тех примет его стиля, которыми определялся его имидж «новатора»;
- 2) Проанализировать отзывы советских и эмигрантских критиков о Прусте, которые намечают основные линии рецепции его творчества русской литературой;
- 3) Выявить социокультурные и собственно творческие предпосылки своеобразного «культа» Пруста в среде молодых писателей первой волны эмиграции, определить причины, по которым наследие Пруста в «зарубежной России» оказалось более востребованным, чем в России советской;
- 4) Определить ключевые особенности восприятия Пруста авторами журнала «Числа», повлиявшие на стилевое «прустовство» Ю. Фельзена;
- 5) Установить стилистические и композиционные приемы «школы Пруста», которые были творчески усвоены в ранней прозе Г. Газданова;

6) Выявить причины амбивалентного отношения к Прусту молодого В. Набокова, а также проследить динамику набоковской рецепции французского модерниста; описать важнейшие приемы, при помощи которых стилистические находки предшественника интегрируются в прозу Набокова;

7) Обозначить основные мотивно-тематические и стилистические зоны возможного воздействия М. Пруста на творческую практику О. Мандельштама. Прокомментировать примеры латентного влияния Пруста на позднюю прозу Мандельштама.

В работе совмещаются анализ историко-литературных фактов, свидетельствующих о внимании русских писателей к М. Прусту, и литературоведческий анализ поэтики конкретных художественных произведений. Это позволяет выявить типологические схождения в произведениях, принадлежащих разным национальным традициям модернизма, проследить развитие общих тем и сюжетов, особенно актуальных в европейской прозе 20-30-х гг. Исследование опирается на **комплексную методологию**: помимо принципов **сравнительно-исторического** и **системно-типологического** методов, использованы отдельные положения **теории интермедиальности**, приобретающей в современных гуманитарных штудиях все большее развитие. Среди таких работ — труды Ю. Лотмана [Лотман 1992, 2000], А. Флакера [Флакер 2008], Е. Фарыно [Фарыно 1979], посвященные проблеме синтеза искусств и семиотике искусства.

**Методологической и теоретической базой** исследования послужили труды по рецептивной эстетике (М.М. Бахтин, Ю.Н. Тынянов, Х.Г. Гадамер и др.), а также историко-литературные работы ведущих набоковедов (Д. Фостера, Б. Бойда, Г. Барабтарло, А. Долинина, К. Раге-Бювар), газдановедов (Л. Диенеша, Н. Цховребова, С.Кибальника), мандельштамоведов (О. Лекманова, Л. Видгофа, Г. Амелина, В. Мордерер, Л. Пановой). Интерпретация поэтики Пруста в диссертации дана с использованием исследований А. Компаньона, Ж. Тадье, Д. Остина, А. Буйаге, С. Беккета. Общий фон русской литературной эмиграции проанализирован с опорой на исследования А.

Чагина, Л. Ливака, И. Каспэ и др. Тенденции к синтезу искусств, проявившиеся в прозе Пруста и его последователей, интерпретируются с учетом соответствующих работ о творчестве М. Пруста [Henry 1981], [Bertho 2000], [Matoré, Mecz 1973], [; Bourlier 1980], [Houppermans 2006], [Горбовская 2006], В. Набокова [Boyd 2005], О. Мандельштама [Кантор 1991], Г. Газданова [Кабалоти 1998], [Бабичева 2002] и исследований по эстетике и искусствоведению [Каган 1972], [Степанов 1973], [Благой 1978], [Хангельдиева 1982]. Кроме того, в работе учтены отдельные положения трудов, развивающих теории интертекстуальности и «страха влияния» (принадлежащие Ю. Кристевой [Кристева 2004], М. Риффатеру [Riffaterre 1990], Х. Блуму [Блум 1998] и др.).

**Теоретическая значимость** работы заключается в использовании комплексной методологии по отношению к прозе русского модернизма 20-30-х годов. Во-первых, рецепция наследия М.Пруста русскими модернистами впервые рассмотрена с учетом теории интермедиальности, что позволило выявить новые аспекты и способы взаимодействия русской литературы с западноевропейским модернизмом. Во-вторых, предложен анализ общей для литератур метрополии и диаспоры стилевой тенденции, обогащающей представления о сложном характере единства русской литературы XX века.

«Цветной слух», «оркестр жизни» — эти металитературные метафоры, прижившиеся в русской литературной практике, были рождены в русле французского модернизма конца XIX века. Стремясь к обновлению и интенсификации сенсорных реакций, порождаемых у читателя литературным текстом, русские писатели черпали импульсы к этому стилевому сдвигу у влиятельных европейских «соседей»: французская речь обнаруживала для многих из них изысканные модуляции, французская живопись представляла дополнительные ракурсы видения реальности, а в новых приемах стихосложения чувствовалась та степень поэтической свободы, которой недоставало, по их мнению, русской литературной традиции.

История рецепции Пруста русскими модернистами позволяет пополнить известную «теоретическую метафору» В. Шкловского (об алгоритмах наследования и «обновления приема» в литературе) еще одной, «кросс-культурной» версией: за новой поэтикой русский автор порой обращается не к русскому литературному «дедушке», а к зарубежному «дядюшке».

**Практическая значимость** диссертации состоит в том, что ее положения и выводы могут использоваться при подготовке лекционных курсов и семинаров по курсу «Сравнительное литературоведение», а также спецкурсов, посвященных проблемам интермедиальности.

**Основные положения, выносимые на защиту:**

1) Эпоха «зрелого» модернизма, к которой относятся рассматриваемые тексты, вызвала к жизни новый тип продуцирования художественных смыслов. Содержательное обновление литературы происходит не только за счет разработки новых тем и модификации жанров, но и за счет опоры на «чужое», инонациональное слово, которое способно привнести — помимо свежего материала (что бывало и раньше) — новизну общего стилевого звучания, связанную с оценочно-вкусовыми, эстетически значимыми компонентами текста. Именно категория стиля выдвигается на роль ведущей в системе ценностей модернистов.

2) Открытое, а подчас и демонстративное использование элементов «чужого» стиля характерно для стадии самоопределения модерниста — оно вовсе не зазорно до тех пор, пока выступает в качестве декларации новизны. Ю.Фельзен пользовался стилевыми новшествами Пруста, потому что считал, что это и есть «новое», а значит «подлинное» в литературе (такова, во всяком случае, была позиция журнала «Числа»). Г. Газданов сознательно ориентировался на прустовские мотивы и интонации в стремлении найти альтернативу «общим местам» русской литературной традиции. Для В. Набокова Пруст — своего рода эстетический вызов, а потому его достижения могут служить условной меркой, зеркалом, которым можно проверить степень оригинальности собственных стилистических конструкций и сюжетных

построений. В случае с О. Мандельштамом Пруст — это близкий по мотивно-тематическим предпочтениям «собрат» («Шум времени», как будет показано ниже, во многом варьирует темы и образы метаромана Пруста).

3) Один из типов рецепции Пруста связан с разворачиванием маркеров его стиля на словесно-синтаксической поверхности текста. Ориентация на Пруста у Набокова и Фельзена имеет характер обнажения приема, только прием этот истолкован по-разному. Оба русских эмигранта артикулируют наследие Пруста в качестве образца «прецедентного стиля», источника некоторых художественных решений (для Фельзена это психологическая откровенность героя-повествователя, для Набокова — техника «потока сознания», ретроспективность сюжета, металитературные композиционные «наращения», в которых на первый план выходит рефлексия о самом процессе разворачивания текста).

4) Другой тип рецепции характеризуется латентным присутствием в тексте неочевидных переключек с Прустом. В прозе Мандельштама и Газданова генетическая «соприродность» Прусту проявляется в виде намеков и приемов косвенной характеристики внутреннего мира персонажа или повествователя — через анализ его сенсорных реакций. Самые частотные из этих приемов — использование образов визуального искусства для лаконичной передачи *мировидения* героя, вторжение музыкальной ассоциативности — для характеристики его «мирослышания».

5) «Тема Пруста» в современной писателям литературной критике существенно влияет на динамику их «отношений» с французским модернистом. Газданов, Набоков и Фельзен по-разному реагируют на критические отзывы, в которых их творчество так или иначе сопоставляется с творчеством Пруста. Набоков стремится дистанцироваться от влиятельного «учителя» и включает в свои тексты пародии на Пруста и его подражателей, Газданов, напротив, наращивает «французские» компоненты своей прозы, активнее вводит в романы французскую речь и соответствующие реалии.

Фельзен идет еще дальше: верифицируя критические догадки о своем «прустианстве», он настойчиво упоминает имя Пруста в своих текстах.

6) Переключки с Прустом в прозе Мандельштама спровоцированы поначалу сходным гуманитарным кругозором двух писателей: оба испытали влияние идей А. Бергсона и Дж. Рёскина; кроме того, общими для них эстетическими ориентирами были французское средневековье (архитектурная готика), живописный импрессионизм и классицистический театр. Позднее, начиная с 1928 года, Мандельштам напрямую знакомится с творчеством Пруста: некоторые свидетельства этого знакомства отразились в «Египетской марке» и очерках из «Путешествия в Армению».

7) В творчестве Пруста и его русских последователей была существенно модифицирована форма романа (основные атрибуты этой модификации — псевдоавтобиографичность, импрессионистичность, металитературность).

Диссертация соответствует паспорту специальности 10.01.01 — русская литература, в частности, следующим его пунктам: п. 4 — история русской литературы XX — XXI веков; п. 8 — творческая лаборатория писателя, индивидуально-психологические особенности личности и ее преломлений в художественном творчестве; п. 9 — индивидуально-писательское и типологическое выражения жанрово-стилевых особенностей в их историческом развитии; п. 18 — Россия и Запад: их литературные взаимоотношения, п. 19 — взаимодействие литературы с другими видами искусства.

**Апробация работы:** Материалы диссертации прошло апробацию на Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (2013, 2014), конференции «Поэтика быта. Российская литература XVIII-XXI вв.» кафедры славистики Гиссенского университета (2012), Международной конференции молодых филологов отделения славянской филологии Тартуского университета (2013). Основные положения



и результаты исследования отражены в 7 публикациях. Среди публикаций присутствуют три статьи, опубликованные в трех рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК РФ, в том числе следующие:

1. Нижник А.В., Леденев А.В. В. Набоков и В. Пруст: функции пародийной стилизации в романе «Камера обскура» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика — 2015. — № 3. С. 37 — 43
2. Нижник А. В. «В сторону Пруста»: франкоязычные подтексты американской лекции В. Набокова «Гюстав Флобер» // Ярославский педагогический вестник. 2014. № 4. Том I (Гуманитарные науки). С. 224 — 227
3. Нижник А. В. «Архитектурность» как принцип организации модернистского текста (М. Пруст и О. Мандельштам)» // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2014. №2. С. 135 — 143ю

**Структура работы:** Диссертационное исследование состоит из введения, пяти глав, разделенных на параграфы, заключения и библиографического списка, включающего наименований.

# ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР М.ПРУСТА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ЕВРОПЕЙСКОГО И РУССКОГО МОДЕРНИЗМА

## 1.1 Модернизм как общеевропейская тенденция

Эпизоды рецепции разнообразных чужих стилей в эпоху модернизма демонстрируют тот переворот в культуре и искусстве, который свершился в начале XX века. Творчество М. Пруста, одного из самых «хрестоматийных» представителей европейской модернистской прозы, и взаимодействие с его наследием русских писателей – свидетельство общих процессов, проходивших на фоне исторических потрясений начала века во всей Европе.

Немецкий исследователь У. Вайсштайн отмечает, что термин «модернизм» используется ко всему спектру новаторских литературных течений Европы, начиная от экспериментов натуралистов и импрессионистов в 1870-90-е гг. и заканчивая постмодернистскими опытами 1960-х гг. Несмотря на внешнюю разнородность эстетики таких входящих в модернизм течений, как, например, футуризм и неоклассицизм, импрессионизм и натурализм, символизм и акмеизм, авангардизм и сюрреализм, их объединяет ряд общих мировоззренческих установок. Мы выделяем (вслед за У. Вайсштайном [Weisstein 1995], Т. Адорно [Адорно 2001], Ф. Джеймисоном [Джеймисон 2014]) следующие проблемные точки модернизма как миропонимания: принципиальное новаторство, увлеченность современностью, внимание к стилю и стремление к расширению рамок художественного языка. При этом сами эти проблемные вопросы могут разрешаться по-разному в зависимости от эстетических предпочтений и убеждений каждого конкретного автора, однако сам факт обсуждения этих проблем, вынесенный на поверхность художественного текста, отличается модернистское мировоззрение от всех прочих.

1910-20 гг. – время поколенческой травмы, связанной с радикальными общественными изменениями, которая переживалась различными литературными школами и направлениями по-разному, но в конечном счете выразилась в очень схожих художественных формулах, которые определили дальнейшее развитие литературного процесса. Ф. Джеймисон отмечает, что фундаментальное для европейского модернизма разграничение «внутреннего» и «внешнего» времени, отразившееся на всей поэтике этого направления, связано со стремительным и повсеместным проникновением технического (и социального) прогресса, за которым сознание людей, еще живших ценностями доиндустриального сельского общества, не успевало угнаться. Этот разрыв определяет и мироощущение М. Пруста, городского жителя, с особой ностальгией относящегося к сельскому местечку Комбре, и, в куда большей степени, - сознание русских авторов-модернистов, построивших свой художественный мир на ностальгии по доиндустриальной, а впоследствии – дореволюционной России.

Антимодернизм, сознательное неприятие нового, ставшее художественным жестом для русских неоклассицистов, поэтов-деревенщиков, многих эмигрантов, является одним из способов переживания типично модернистского разрыва между старым и новым.

Осмысление этого разрыва приобретало различные формы. Одним из главных способов противостояния прогрессу, понимавшемуся как сила, разрушающая личность, стала литературная форма мемуаров или воспоминаний, оркестрованная такими стилевыми средствами, которые позволяли бы максимально сосредоточить повествование на мире индивидуальной памяти. При этом очевидно, что подход к памяти как отдельному субстрату, объекту повествования, варианту пространства закрепился в художественном сознании 30-х годов. Помимо ранних повестей Набокова, в эмигрантской среде в этот период вышли крупные мемуарные

произведения: «Окаянные дни», «Мемуары Мартынова» З. Гиппиус, «Петербургские зимы» Г. Иванова, «Купол Св. Исаакия Далматского» А. Куприна и многие другие. Одним из наиболее ярких представителей этой литературной линии был И. Бунин, относившийся к Прусту двояко, но с интересом (об этом – ниже). Представители же младшего поколения русских эмигрантов связали с темой памяти практически все свое творчество.

Проблема отношения к литературным образцам вплотную примыкает к разрыву между «старым» и «новым», «модерном» и «антимодерном», волновавшим авторов начала XX века. Каждая из литературных школ решала вопрос о предпочтении старых и новых литературных форм по-своему: так, представители авангарда тяготели к отрицанию литературной традиции или ее радикальной переработке, представители же «антимодернистской» модернистской линии предпочитали обращаться к классическим испробованным формам, оправдывая их «тоской по мировой культуре». Авторы, рассматриваемые в нашем исследовании (В. Набоков, О. Мандельштам, Г. Газданов), предпочитали художественную стратегию второго типа. Соответственно, способы взаимодействия с творчеством М. Пруста, вошедшим к 20-м гг. в пантеон классиков новейшей литературы, вскрывает одну из граней модернистского литературного процесса: систему взаимоотношений между старым и новым стилем, между прогрессом и традицией.

Особенности творческого пути самого Пруста не менее важны для понимания его с одной стороны типичного, а с другой – уникального места в системе литературных взаимодействий 20-30х гг. XX века. Удивление Бунина, обнаружившего вдруг, что поэтика его творчества очень похожа на поэтику Пруста показывает, что эпоха модернизма отличалась куда большей степенью взаимного проникновения литературных тенденций, чем прошлые литературные периоды. Особенности поэтики Пруста – одна из возможных

вариаций, отражающая исторический сдвиг рубежа веков. Тем не менее, многие русские литераторы обращались именно к его опыту, потому что в момент наиболее острого кризиса системы «свое – чужое» (когда необходимо было делать выбор между «советской литературой» и «русской литературой», традицией и авангардом, современностью и историей) Пруст оказался фигурой, оптимально удаленной от болезненной и разочаровывающей ситуации, развернувшейся в русской литературной среде. История создания его романного цикла во многом совпала с развитием модернизма в России, поэтому он мог стать «компромиссной фигурой» в процессе поисков новых литературных авторитетов, развернувшихся в 20-х годы.

Кроме того, сам Пруст был знаком с русской литературой конца XIX века. Так, в сборнике рассказов «Утехи и дни» он пытался использовать метод психологического анализа, характерный для творчества Л. Толстого, на ином жизненном материале. Рассказ «Смерть Бальдассара Сильванда, виконта Сильвани» сюжетно повторяет рассказ Толстого «Смерть Ивана Ильича», уже переведенный ко времени написания рассказов Пруста на французский язык<sup>1</sup>. В сюжете о смерти изысканного виконта Пруст переиначивал повествование Толстого, как А. Жид в романе «Подземелья Ватикана» инвертировал сюжет Ф. Достоевского. Как и Толстой, Пруст прослеживает изменения, происходящие в сознании героя в последний месяц его жизни, однако виконт Сильвани умирает, оставаясь изысканным любителем искусства и безукоризненно светским человеком. Тем не менее, важен сам факт того, насколько русская школа психологического литературного анализа затронула французскую модернистскую традицию. Сближения между прустовской прозой и прозой русских модернистов также объясняются общими литературными корнями:

---

<sup>1</sup> Р. Роллан писал в «Жизни Толстого»: После нескольких лет глухого прорастания чудесные цветы русского искусства вдруг вззошли на французской почве. Все издательства с лихорадочной быстротой стали выпускать переводы книг Толстого и Достоевского. С 1885 по 1887 г. были изданы: "Война и мир", "Анна Каренина", "Детство и отрочество", "Поликушка", "Смерть Ивана Ильича", кавказские повести и народные рассказы. [Роллан 1954: 6]

психологизмом Толстого и Достоевского, увлечением лирикой французских символистов и эстетикой «Русских сезонов».

Русский модернизм с самого начала проявлял большой интерес к опытам французских литераторов. Вопрос о влиянии, особенно иностранном, остро переживался в русской культурной среде. Так, В. Брюсова обвиняли в подражании парнасцам и П. Верлену, К. Бальмонта – в подражании Э. По. Михайловский, принадлежавший к народническому направлению, для которого самобытность национальной литературы стояла на первом месте, обвинял Д. Мережковского в том, что его творчество является «русским отражением французского символизма».

Ссылки на зарубежную практику стали появляться в символистской печати почти тогда же, когда появилась лекция Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». В 1892 году в Вестнике Европы появилась статья З. Венгеровой «Поэты-символисты во Франции: Верлен, Маллармэ, Рембо, Лафорг, Мореас». Ж. Дончин [Donchin 1958] в своей монографии «The influence of French symbolism on Russian poetry» (одной из первых зарубежных работ о зарубежном влиянии на русский символизм) показывает, что сама атмосфера символистской жизни: пресса, дискуссии, кружки поощряла литераторов к изучению зарубежного наследия.

Таким образом, почва для восприятия поэтики Пруста, а также биографического мифа о нем (об этом чуть ниже) была подготовлена самой логикой историко-литературного процесса. Русский модернизм 20-х годов развивался исходя из тех же предпосылок, что и модернизм французский: через синтез наследия русского психологического романа и опыта декадентского эстетизма конца XIX века. Говоря о проблеме влияния, важно учитывать, что для модернистов, стоявших на позициях антимодернизма, т.е. в оппозиции к прогрессивистской повестке авангарда, апелляция к уже существующему

художественному опыту крайне важна. Тексты предшественников анализировались с литературно-критических и литературоведческих позиций. По этой причине в нашей работе уделяется столь существенное место особенностям поэтики М. Пруста: восприятие его текстов происходит уже в новой культурной парадигме, подразумевающей обязательную теоретическую рефлексию.

Эпоха конца XIX — начала XX вв. послужила почвой для радикальной перестройки романного жанра. Общая установка литературы и искусства *fin de siècle* на всеобъемлющий эстетизм находила выражение и в веяниях морального релятивизма, и в поэтизации болезненной чувствительности, но для Пруста особенно важны были те свойства современной ему словесности, которые были связаны с эффектами многозначности и недосказанности, с взаимопротеканием и волнообразными колебаниями символических значений, с использованием выразительных возможностей смежных литературе искусств — музыки и живописи.

Аналогичный процесс протекал в конце 90-х гг. XIX века и в русской литературе: Мережковский и Брюсов отстаивали право на создание новой эстетики: в которой эстетизм соседствовал бы с изучением законов вселенной. В статье «Символизм как миропонимание» А. Белый писал: «В продуктах человеческого творчества нас интересует изучение всего индивидуального, неразложимого в них...» [Белый 1994: 19]. Индустриальная и научная революция обострила вопрос о «примате творчества над познанием» [Белый 1994: 23] и оставила отпечаток в языке, с помощью которого в эпоху модернизма описывалась культура.

Модернисты были современниками первых главных открытий в области нейрофизиологии и психологии: это и работы Клода Бернара об экспериментальной медицине, и труды И.М. Сеченова («Рефлексы головного

мозга», «Физиология нервных центров» и др.), и исследования Поля Брока, и работы о «потоке сознания» У. Джеймса. Этот синтез научного и эстетического был связан и с биографиями многих модернистов: А. Белый вырос в семье математика, А. Блок – в семье ученого-натуралиста, М. Пруст был сыном врача-гигиениста, и потому был прекрасно осведомлен о современной ему теории сознания.

Для русских модернистов 1910-х годов, уже преодолевших этап отстаивания права искусства на автономность, проблема синтеза реальности и искусств стала одной из основных. Так, М. Волошин в статье «Аполлон и мышь» искал способ примирить бога, олицетворяющего чистое искусство, с бытом реальной жизни: «И теперь становится понятно, что мышь вовсе не презренный зверек, которого бог попирает своей победительной пятой, а пьедестал, на который опирается Аполлон, извечно связанный с ней древним союзом борьбы, теснейшим из союзов». [Волошин 1989: 111]. Эта конструкция типична для модернизма. С одной стороны, школа высоких модернистов стремилась отмежеваться всеми силами от бега мгновений, ставшего слишком стремительным в XX веке, и поэтому причинявшем современникам боль, от которой можно укрыться лишь в «башне из слоновой кости». С другой - эта башня невозможна без подробнейшего воссоздания быта, деталей, без микро-уровня, олицетворяемого «мышью беготней жизни». Таким образом, модернистский эстетизм включает в себя две составляющих: личность со всем ее земным бытом, появившуюся из хаоса исторических потрясений, и сложную систему искусствоведческого анализа, необходимую, чтобы исследовать внутреннюю жизнь этой личности. Внимание к человеку и его частному миру стало ответом на вызов времени, настаивавшем на поэтике «орнамента массы», в то время как инструментализация искусства, напротив, явилась прямым следствием



развития науки и технического прогресса, риторика которых стала проникать во все сферы жизни.

Синтез науки и искусства существенно повлиял на искусство XX века: даже те модернисты, которые на словах отказывались от достижений прогресса, строили свой художественный мир согласно целостной системе мира, подчиненной художественным законам так же, как реальный мир – законам природы. Говоря о рецепции творчества Пруста, важно учитывать, что его роман также понимался современниками как система, целостный космос, подчиненный своим законам и приспособленный для системного литературоведческого анализа. Психологическая концепция «Поисков» совмещает в себе эстетизм, свойственный литературным течениям конца XIX века, и принципы свободного поиска, присущие современной Прусту экспериментальной медицине. Пруст подчеркивает, что он не только художник, но и исследователь, и именно принципом эксперимента во многом обусловлена свободная форма его романа.

Помимо общего научного и художественного фона эпохи, в которую появился роман Пруста, важно учитывать и намерения самого автора, уделявшего большое внимание литературной полемике своего времени. Это особенно важно в связи с тем, что модернистское письмо с самого начала становления нового направления включало в себя большой объем литературно-теоретической саморефлексии: об авторской интенции и о ее выражении в стиле писали и О. Уайльд, и П. Валери, и авторы многочисленных литературных манифестов эпохи авангарда. Литература «больших идей» уступила место изучению индивидуума и его языка как главного способа выражения индивидуального мышления. «Смерть Ивана Ильича» Толстого, «переписанная» молодым Прустом, выступает в качестве символа этого смещения: со «всезнающего автора» к «внутренней точке зрения» [Успенский 2000], выраженной в первую очередь через стиль.

Принцип «самовитого слова», необычное взаимодействие языковых единиц затрагивает новые смысловые пласты поэзии и прозы. Так, модернистов отличал интерес к доречевой фазе языка, моменту «рождения» слов: примером могут служить «Детство Люверс» Б. Пастернака или «Котик Летаев» А. Белого). Поскольку главными объектами изучения стали сознание и внутренняя жизнь человека, они должны изучаться как в синхронии, так и в диахронии. По этой причине детство приобретает в модернистской эстетике особое значение как время становления мышления и языка личности. Воспоминания о детстве – самый простой способ «пропутешествовать во времени», вернуться к первобытному состоянию сознания и отследить те изменения, которые происходят с течением времени, т.е. проследить само движение жизни. М. Волошин в статье «Откровения детских игр» показывал, что модернистское понимание детства связано в первую очередь с концепцией времени: «Времена детства далеки не только годами, они кажутся нам иной эпохой, пережитой на иной планете и в оболочке иного существа. Самое понятие времени в то время было совершенно иное: каждая минута была сгоранием целой жизни, властным водоворотом, которому мы не могли противиться» [Волошин 1989: 493].

Детство также изучается в свете двух основных проблемных моментов модернизма: с точки зрения времени и с точки зрения языка. Внимание к языку детства отразилось не только в указанных выше художественных опытах, но также в создании отдельной литературы для детей, отличающейся особой, доступной для детей образностью – речь идет в первую очередь о работах К. Чуковского, С. Маршака, Б. Житкова, стихах Маяковского для детей. М. Пруст, а также русские авторы, исследуемые в нашей работе, уделяют проблеме детства героев огромное внимание по указанным выше причинам: во-первых, детство – это время формирования языка, во-вторых – это важнейший этап, через который прочерчивается линия течения времени. В этом контексте

подробнейшие детские воспоминания, которые стали обязательной частью романа модернистского типа (в нашем исследовании это цикл Пруста, «Другие берега» В. Набокова, «Вечер у Клэр» Г. Газданова, «Египетская марка» О. Мандельштама), отражают в том числе и эту тенденцию на художественный «психоанализ детства», в котором язык играет ключевую роль.

Стихия языка важна для модернистов не только применительно к детству. В 1920-30-е гг. появились первые теории, обнаружившие тесную связь между мышлением и языком (гипотеза лингвистической относительности Э. Сепира и Б. Уорфа (1930-е), теория языковой картины мира Л. Вайсбергера (1930), «Логико-философский трактат» Л. Витгенштейна (1921), «Мышление и речь» Л. Выготского (1934). Однако в художественной практике это предположение использовалось еще раньше (в конце XIX - начале XX века) и стало одним из оснований для появления в модернистском романе саморефлективного филологического измерения. В романе Белого «Петербург» на филологический план повествования указывает не только металитературная игра, цитаты и каламбуры сенатора, но и обращение к внутренней форме слова: «И опять-таки м-ы-ы-ло: нечто склизкое; глыбы – нечто бесформенное; тыл – место дебошей» [Белый 1994: 39]. Вступление к «Лолите» Набокова, описывающее фонетические особенности ее имени, – пример типично модернистского рассуждения о природе и звучании слова, который сразу сигнализирует читателю о том, что роман имеет второе дно – филологическое. Таким образом, сам язык становится объектом повествования, акценты смещаются от «что» в сторону «как»: классическими примерами служат статья Б. Эйхенбаума 1918 г «Как сделана «Шинель» Гоголя» или сборник В. Шкловского «Техника писательского ремесла».

Примерно тогда же, в 1921 г. вышла работа Р. Якобсона «Новейшая русская поэзия. набросок первый: подступы к Хлебникову» – одна из первых

русскоязычных работ, которая анализировала модернистскую практику, правда, на материале поэзии футуризма. К двадцатым годам критическая масса произведений «чистого искусства» накопилась до той степени, что Якобсон мог заявить: «Поэзия индифферентна в отношении к предмету высказывания...» [Якобсон 1987: 275] Появление подобных работ, разработка формалистами, а затем – структуралистами – литературоведения как отдельной науки, изучающей тексты, повторяет логику развития модернистского искусства, стремившегося к инструментализации и алгоритмизации процесса творчества.

## **1.2 Цикл «В поисках утраченного времени» М. Пруста как метароман**

Цикл «В поисках утраченного времени» во многом стал произведением, сформировавшим «модернистский канон». Эта формулировка может показаться парадоксальной, поскольку модернизм репрезентовал себя как направление, чуждое всяческих канонов, однако именно увлеченность разнообразными «чужими стилями» увеличила значимость личного вклада каждого из писателей-модернистов. К чужим стилям прислушивались, их обсуждали, анализировали и критиковали – и таким образом писатели, наиболее тщательно разрабатывавшие художественную составляющую своих текстов, становились наиболее авторитетными.

Ж. Женетт называет цикл «В поисках утраченного времени» «палимпсестом». Идея прустовского текста, по его мнению, заключается в создании особого типа письма, которое имитировало бы прерывистое и изменчивое видение мира – такое, каким оно оказывается в модернистском мироощущении. Различные литературные стили борются друг с другом на страницах прустовского романа и благодаря этому создается реальность «высшего порядка»: «такой план реальности, где эта реальность сама собой уничтожается в силу своей полноты»

[Женетт 1998: 90]. Аналогичным образом оценивает роль измерения искусства в романе Пруста Ж. Делез: автономный художественный план, возвышающийся над планом содержания, позволяет писателю отразить огромное множество субъективных миров, свернутых в тех или иных произведениях искусства, и таким образом уйти от традиционного монологического повествования [Делез 1999: 71-73].

М. Липовецкий отмечает, что такая самодовлеющая повествовательная схема свойственна и произведениям русского модернизма. Поэтика метапрозы, т.е. прозы, «моделирующей моделирование», «апеллирующей не к читательскому чувству истории, но к чувству эстетической гармонии» [Липовецкий 1997: 17]. По его мнению, к метапрозе относятся романы Набокова, Пастернака, Мандельштама и других авторов русского модернизма. Как мы покажем в дальнейшем, романский цикл Пруста стал произведением, определившим ход развития этой поэтики, поэтому применительно к его связи с русской литературой справедливо и предположение о прямой, генетической наследственности, и предположение о «памяти» метароманного жанра, в котором Пруст стал пионером.

Автор капитальной биографии Пруста Ж.-И. Тадье указывает, что писатель вернулся к художественной литературе после долгого перерыва в 1908 году. Первым его произведением после десяти лет художественного «молчания» стал цикл пастишей под названием “L’Affaire Lemoine” (Le Figaro, 22 февраля — 21 марта 1908). В них были собраны рассказы, написанные на один и тот же сюжет (афера с акциями бриллиантового концерна Де Бирс, которая живо заинтересовала Пруста, потому что он сам приобрел эти акции), попеременно имитирующие стили Бальзака, Флобера, Сент-Бёва, Ренье, Гонкуров, Мишле, Фаге и Ренана. То, что Пруст возобновил художественную работу со стилизаций, крайне примечательно, ведь именно с разговора о «чувстве

эстетической гармонии» и романе, моделирующем самого себя, он начал подступать к созданию цикла «В поисках утраченного времени».

Тогда же, в 1908 году, он готовит двадцатистраничное эссе о литературе, названное «Против Сент-Бёва». В нем он высказывает свое главное убеждение: писатель раскрывается не в жизни и даже не в идеях, которые он озвучивает, а в *стиле*. Без соответствующего литературного стиля самый прекрасный замысел пропадет втуне. Если Сент-Бёв, ведущий критик биографического направления, полагал, что ключ к пониманию текста лежит в деталях биографии автора, то Пруст, убежденный адепт модернистской «калиптики»<sup>2</sup>, ищет его на поверхности — в стиле.

Стиль непосредственно связан с авторским намерением: «авторская мысль цементирует стиль, придавая ему законченность» [Пруст 1999: 94]. У. Бут, активно использующий в работе «The Rhetoric of Fiction» понятие «имплицитного автора», указывает, что категории «стиля» или «техники» предшествовали этому термину, а потому их можно считать контекстуальными «теоретическими синонимами» [Booth 1983: 74]. Литературная критика модернизма уже вплотную подошла к тем литературоведческим представлениям о структуре текста и повествовательных инстанциях, которые были выработаны к середине XX века, она по сути стремилась описать когнитивные процессы, связанные с восприятием текста. Именно в этом направлении развивалась и металитературная рефлексия М.Пруста.

Пруст одновременно старался и теоретизировать, и продемонстрировать на практике момент превращения жизненных впечатлений в искусство: «Стиль — столь яркий показатель преобразования, претерпеваемого реальностью в писательском сознании» [ Пруст 1999: 88].

---

<sup>2</sup> Имеется в виду термин А. Хансен-Лёве «калиптическое письмо»: по мнению исследователя, все главные эффекты модернистского видения реальности проявляются на стиливой поверхности текста – не в персонажах, темах и сюжетах, а в плетении звуков и образов. [Hansen-Löve 2000]

Этот двойной интерес к категории стиля — и практический (в собственных художественных текстах), и «теоретический» (в литературно-критических выступлениях) — сыграет решающую роль в рецепции Пруста-писателя в XX веке. Его имя будет настолько часто ассоциироваться со стилевой составляющей прозы, что станет почти нарицательным: упоминание Пруста будет означать применительно к любому автору «озабоченность стилем». Его прозу и личность будут рассматривать поначалу с точки зрения «метода», т.е. совокупности идей и приемов их реализации, однако в чем именно заключается этот «метод», каждый из реципиентов (критиков, литературоведов или писателей) будет определять по-своему. Как мы постараемся показать в дальнейшем, «метод Пруста» в рецепции русских писателей приобретет статус не столько «технологических» примет, сколько мифологизированных и очень личностных характеристик — что, впрочем, вполне укладывается в тенденцию двойственного отношения (сочетание «любви» и «вражды») к литературным кумирам, свойственную эпохе модернизма.

Таким образом, цикл «В поисках утраченного времени» рождается не только и не столько из стремления Пруста создать памятник эпохе, сколько из желания решить еще не разрешенные вопросы стиля. Роман Пруста — продолжение его литературной полемики, манифест нового искусства, и его форма оказывается столь же значима, как и содержание. Эту особенность уловили многие исследователи и критики Пруста (например, А.В. Луначарский или Л.Г. Андреев, охарактеризовавшие ее отрицательно), и она вошла в авторский миф о нем наравне с биографическими подробностями. Для адептов эстетизма начала XX века Пруст предстает в двух амплуа: как тяжело больной человек, приносящий здоровье и жизнь в жертву искусству, и как новатор, посвятивший жизнь литературному воплощению своих тезисов, видевший в искусстве путь спасения от неумолимого хода времени.

Именно этой теме посвящены заметки «Против Сент-Бёва», на страницах которых Пруст сражается с вульгарным биографизмом, результате чего приходит к выводу, что лучшим доказательством его правоты будет художественная практика.

Итак, форма для прустовского текста оказывается неотделимой от содержания, более того, она важнее сюжета, внешняя «бессодержательность» которого вызывала у современников недоумение. Тем не менее, многие исследователи уделили большое внимание биографическим предпосылкам создания прустовского романного цикла. Это объясняется тем, что судьба прустовского героя подается, в первую очередь, как индивидуальный художественный проект, близкий к популярной в конце XIX — начале XX века концепции жизнотворчества. Сочетание писательской и личной судьбы особенно актуально в свете болезненного переживания исторических потрясений того времени. Личная биография Пруста входит в часть авторского мифа о нем. Это объясняет внимание к нему авторов русского зарубежья, уделявших большое внимание индивидуальному жизненному материалу, на котором должно строиться произведение, и чувствовавших определенное родство судеб с непопулярным при жизни, «неудачливым автором». Более подробно рецепция биографического мифа Пруста представлена в главе 2.

### **1.3 Проблема повествователя и точки зрения в русском модернистском романе и прозе М. Пруста**

Открытия Пруста вписывались в общую логику развития модернистского романа, поэтому, когда в 30-е годы их адаптировали русские авторы, они делали это на почве, уже подготовленной новаторствами Белого, Сологуба и отчасти Бунина. Обновление романной формы, направленное, с одной стороны, на создание метапрозы, сконцентрированной на



самовоспроизведении, а с другой — на создание нового чувствующего субъекта повествования, обусловило актуализацию терминов «стиль» и «прием» в 20-е годы XX века. По этой причине теоретическое «препарирование» поэтики Пруста вполне отвечает духу его времени и, как будет показано в дальнейшем, основным линиям его влияния на других авторов.

Кто является повествователем цикла и к какому жанру следует отнести «Поиски утраченного времени»? Хотя в романе можно обнаружить явные черты автобиографии («я»-повествование, совпадение многих фактов жизни повествователя с фактами биографии самого Пруста), сам автор всегда восставал против такой интерпретации. “Le narrateur qui dit je et qui n'est pas toujours moi” («повествователь, который говорит “я”, но который не всегда бывает мной»), формулировка, которую Пруст использует для характеристики своего творчества в непереведенной на русский язык статье о Флобере [Flaubert 2004, 95]) — такова принципиальная формула Пруста, старавшегося предупредить возможную интерпретацию «Поисков» как автобиографии.

Сама структура повествования нехарактерна для традиционных произведений этого жанра. Подлинный автор — состоявшийся писатель — показывает читателям повествователя, который на протяжении всего сюжета никак не может всерьез заняться литературой. История обрывается в романе «Обретенное время», когда герой, вернувшись с очередного завтрака у Германтов, понимает, что должен успеть дописать свое произведение. Таким образом, время описывает круг — и читатель возвращается к самой первой странице первого романа — тому месту, где рассказчик решается наконец взяться за перо.

Один из главных способов времяпрепровождения героя, помимо писательства и светской жизни, — наблюдение. Оно начинается с детских

впечатлений в Комбре, продолжается наблюдениями за морем и стайкой девушек в Бальбеке, за светской жизнью в ее внешнем блеске: нарядами, картинами, интерьерами. Кульминацией «вуайеристской» темы можно считать сцену, в которой герой подглядывает за бароном де Шарлюсом в садомазохистском борделе. Это «подглядывание» за жизнью будет впоследствии воспринято как значительное «открытие» Пруста — его возьмут на вооружение и экзистенциалисты (в том числе писатели русской эмиграции), и представители французского «нового романа».

Заметим сразу, что повествовательная структура повести В. Набокова «Соглядатай» и романа Б. Поплавского «Аполлон Безобразов» отражает литературную моду 1930-х годов на создание конструкций с отстраненным наблюдателем. В лекции 1950-х годов Набоков использует формулу «Марсель-соглядатай и Пруст-автор» [Набоков 1998: 278], соединив имя повествователя цикла с названием своего произведения и тем самым намекнув на источник одного из своих художественных решений.

Позиция автора «подглядывающего» — вместо автора «всеведающего» — отчасти объясняется психологическим релятивизмом, неизбежным при создании психологического романа, но связано и с модернистским переносом акцента с этики на эстетику. В русской модернистской прозе «подглядывающий» повествователь встречается уже в «Мелком бесе» Ф.Сологуба (в сценах с участием Саши и Людмилы, насыщенных мотивами эстетского смакования вещных подробностей). В этой точке зрения отсутствует стремление к универсальному «объяснению»: компетенция повествователя не абсолютна, его сознание в каждом отдельном эпизоде способно охватить мир лишь частично, зато с более акцентированной подачей эстетических реакций. Этим объясняются и разрывы в композиционной структуре в романе Пруста и произведениях русских модернистов, пользовавшихся аналогичным приемом (Белого, Сологуба,

Набокова и др.): поскольку повествователь передоверяет задачу сложить впечатления его жизни в окончательную историю читателю, эпизоды-воспоминания выстроены так, чтобы облегчить этот процесс.

Кстати, в книге «Египетская марка» О. Мандельштам соотносил принцип хаотичного субъективного восприятия мира со специфическим видением птицы: «Птичье око, налитое кровью, тоже по-своему видит мир» [Мандельштам 2010: 296]. В. Набоков, в свою очередь, регулярно использовал метафору литературного творчества как призмы: например, вымышленный роман Себастьяна Найта называется «Призматический фацет».

Именно точка зрения повествователя — «точка сборки» всего романа. Рыхлый жизненный материал, которого у Пруста, безусловно, в избытке, объединен, в первую очередь, сознанием главного героя, который предается воспоминаниям не спонтанно, а в строго продуманном порядке. Элементами этого порядка выступают скоординированные тематические блоки: это «стороны света» («сторона Свана» и «сторона Германтов» в Комбре), «стороны» пороков и страстей («Содом и Гоморра»), грани литературы и искусства («Обретенное время»), палитра любви и ревности («цикл Альбертины») и т.д.

Однако глубинная композиционная модель «Поисков», его «субъектная матрица» — это разделение повествователя на три ипостаси. Эти три «лика» повествователя принадлежат разным эпохам, разным временным периодам: детству, светской жизни и, наконец, жизни писателя-затворника. Когда впоследствии критики и литераторы будут писать о «своем» Прусте, создавать литературный миф о нем, каждый будет отдавать предпочтение «своей» ипостаси повествователя. Так, авторов «парижской ноты» более всего заинтересует образ писателя-затворника, Пастернака и Мандельштама — детские впечатления, Набокова — образ всеведающего художника.

Советские авторы 20-30-х годов, вписывая прозу Пруста в схему противостояния «буржуазной» и «пролетарской» литератур, будут обращать основное внимание на образ светского лентяя — и ассоциировать с ним все творчество писателя. Множество «масок» прустовского повествователя порождает и целую вереницу возможных интерпретаций его текста, а благодаря псевдоавтобиографичности «Поисков» — и множество частных версий «прустовского мифа».

### **1.3 Биография М. Пруста как художественный проект**

В период 20-30-х годов XX века, когда символистские (и шире — авангардные) теории житнетворчества стали неотъемлемой частью литературного процесса, исследователи и поклонники уделяют большое внимание биографическим предпосылкам, личной истории Пруста, побудившей его заняться литературным творчеством.

Первый элемент, составляющий «историко-литературную» биографию Пруста, — жизнь светского человека, праздного, но пронизательного, превратившего свои наблюдения за обществом и за самим собой в роман. Светские сюжеты образуют временную рамку, единственный способ «привязать» роман Пруста к реальной истории (так, по светским разговорам читатель может определить, идет ли речь о периоде 1896-1906 (дело Дрейфуса), о периоде Первой мировой войны или более конкретных исторических эпизодах, например, о визите во Францию Николая II в 1896 году или гастролях «Русских сезонов» в 1909). События внешней и внутренней жизни героя разворачиваются параллельно, и хотя большее внимание Пруст уделяет последним, светская линия повествования позволяет ему соотносить личную жизнь с «большой» историей. Для русских писателей (как в эмиграции, так и в метрополии), переживших масштабные

исторические потрясения, такая диалектика личного и исторического имела особую привлекательность.

Другая сторона биографии Пруста, на которую обращали особое внимание критики межвоенного периода, — хроническая астма, обострившая в писателе чувство скоротечности времени. Конечный герой-рассказчик «Поисков», предлагающий читателю путешествие в свое внутреннее время, также болен, и эта обреченность, по его признанию, заставляет его писать, чтобы успеть запечатлеть те воспоминания, которые умрут вместе с ним: «Та самая болезнь, которая, сурово управляя сознанием, вела к моей мирской смерти, в то же самое время оказывала мне услугу, <...> болезнь, после того как лень спасла меня от излишнего легкомыслия, теперь, должно быть, могла спасти меня от лени, эта болезнь исчерпала мои силы, но, как я заметил давно, <...> и силы моей памяти» [Пруст 2013 VII: 464]. Поэтому герой ощущает нехватку времени, болезнь «торопит» его, заставляет писать. Психология тесно связана с чувством времени («Как есть геометрия в пространстве, так во времени есть психология» [Пруст 2013 VI: 184]), а психология неизлечимо больного человека отличается точным знанием о скором конце земного пути.

Новаторство Пруста во многом объясняется тем, что он изучает психологическое измерение времени и вынужден не просто изыскивать способы для изображения внутренней жизни персонажа, а соотносить его сознание с категорией времени. Среди открытий писателя — подвижная структура хронотопа (повествование не сохраняет пространственно-временную целостность), динамическая изменчивость повествовательного ритма (неравномерный по содержательности темп повествования), языковые маркеры психологической нестабильности (элементы несобственно-прямой речи, грамматические «ошибки», имитирующие беспорядочный ход мыслительного процесса).

Болезнь Пруста — одна из важнейших составляющих авторского мифа, который он начал создавать еще при жизни и на котором строится временная логика «Поисков»: автор знает, что скоро умрет или потеряет память, и это вынуждает его писать с удивительным вниманием к деталям (чтобы продлить жизнь важным для него воспоминаниям) и с предельной откровенностью. Сюжет «Поисков» следует по временным спиральям: это не образчик традиционной мемуаристики и не автобиографический роман, ведь в обоих жанрах сохраняется традиционная временная последовательность. «Поиски» же подчиняются логике воспоминаний, якобы случайных, но, как впоследствии выясняется, объединенных общей идеей. Более того: рассказчик «Поисков», подобно набоковскому Себастьяну Найту, Гумберту или Вану, ненадежен. Потенциальная лживость повествователя заставляет читателя обращать внимание не на его слова, а на его стиль или на тонкий узор знаков, посылаемых настоящим автором. Стиль и жизненная канва писателя таким образом вступают в алхимическое взаимодействие, на котором построен эстетический эффект модернистского текста.

Тем не менее, на первый план в последующей рецепции Пруста русскими модернистами выходят не факты его биографии, а важнейшие компоненты стиля. Судьбы русских эмигрантов и советских писателей слишком далеки от той размеренной жизни эстета, которую вел Пруст (лишь Набоков в конце жизни получает возможность построить личную «башню из слоновой кости»). Сам Пруст яростно протестовал против биографического метода Сент-Бёва и акцентировал внимание читателей скорее на том, *как* переданы личные переживания его героя-писателя, а не на том, какими поворотами судьбы они вызваны.

#### **1.4 Восприятие творчества и личности М. Пруста в России**

В 2000 году вышел сборник «Марсель Пруст в русской литературе» [Васильева, Линдстрем 2000], в котором были собраны почти все заметные высказывания советских и эмигрантских литераторов о Прусте. В предисловии А.Д. Михайлов с сожалением отмечает, что Пруст не был замечен теми, кто мог более всего почерпнуть из его творчества — русскими художниками серебряного века. Известность пришла к нему в 1918 году с получением Гонкуровской премии, в России же в это время, по известным причинам, реагировать на достижения европейских мастеров слова было некому и некогда.

Первые «русские» отклики на творчество Пруста, как и во Франции, появились после его смерти в 1922 году. Видимо, смерть писателя все же воспринималась как основное условие его перехода в разряд «классиков». Кроме того, поскольку со смертью Пруста оживились французские газеты, в Советской России, еще весьма проницаемой для западных влияний, этого не могли не заметить. В журнале «Красная нива» 11 февраля 1923 года вышла заметка А. В. Луначарского о Прусте, подписанная инициалами А.Л. В ней нарком просвещения впервые заявил тезисы, которые лягут потом в основу приемлемого для советской критики образа Марсея Пруста: «Будучи большим поклонником аристократической Франции, Пруст тем не менее тонко подмечал ее недостатки и иногда вскрывал бессмысленность ее жизни, сам того не замечая» [Васильева, Линдстрем 2000: 8].

В неопубликованной статье 1922 года, последовавшей сразу за смертью Пруста, Луначарский большее внимание обратил на литературные достоинства его прозы: «В своей сладкой медлительной манере, с бесконечным количеством деталей, работая с микроскопом и скальпелем и разнообразнейшими утонченнейшими палитрами, Пруст дает небывалые по утонченности и ароматности пейзажи, совершенно исключительные описания душевных состояний...» [Васильева, Линдстрем 2000: 52]. В

последней работе Луначарского, статье «Марсель Пруст» 1933 года [Луначарский 1965: 362], суммированы важнейшие советские литературно-критические клише: это буржуазное происхождение Пруста, декадентский характер его текстов, а также характерное противопоставление декадента-Пруста «подлинному художнику» Р. Роллану.

Интересно, что Луначарский использовал продуктивный «технологический» суффикс «ист», называя «прустистами» тех, кто выступал в поддержку традиций «чистого искусства». В то же время для того, чтобы как-то оправдать разговор о Прусте, Луначарский называет его «реалистом». Тем не менее, он довольно точно подмечает некоторые стилевые особенности «Поисков», например, кинематографичность, «неправильность» стиля, художественный характер воспоминаний, импрессионистичность манеры повествования.

Три статьи Луначарского — при общей сдержанности их автора по отношению к Прусту — составляют, тем не менее, важную часть советского литературного мифа о писателе, главными слагаемыми которого стали оценочные эпитеты «буржуа», «эстет» и «декадент». Этот образ будет, с одной стороны, мешать непредвзятому изучению его творчества, но, с другой, задаст предсказуемый вектор исследованиям 60-х годов, например, работам Е.М. Евниной [Евнина 1962] и Л.Г. Андреева [Андреев 1968]. Несмотря на то, что оба автора дают глубокий литературоведческий анализ творчества Пруста, в их работах непременно присутствует модальность «оправдания» Пруста — за «неподобающее» происхождение и «нежизнеподобную» поэтику.

М. Горький, не стесненный положением официального лица, критиковал Пруста куда резче, чем Луначарский. Однако он воспроизводил — хотя и на уровне издевки — то же клише, которым «прустисты» описывали особенности прустовского стиля, а именно тезис о



многословности и обилии деталей. «Пролетарский писатель» называет Пруста «нестерпимо болтливым» [Васильева, Линдстрем 2000: 84] и предсказуемо ставит его в один ряд с Гюисмансом и (менее предсказуемо) с У. Уитменом. В 30-е годы Пруст стал одним из персонажей дискуссии о формализме: наряду с Джойсом, Дос-Пассосом и «различными Хемигуэями» Горький приводит его творчество как пример «излишней орнаментики и детализации», которые «неизбежно ведут к затемнению смысла фактов и образов» [там же: 86].

В 1928 году вышла статья А.К. Воронского «Марсель Пруст. К вопросу о психологии художественного творчества» [Воронский 1928], приуроченная к выходу первых русских переводов французского писателя — книги «В поисках потерянного времени: Под сенью девушек в цвету» (в пер. Л. Гуревич в сотрудничестве с С. Парнок и Б. Грифцовым) в издательстве «Недра» и первых двух томов «В поисках за утраченным временем» (в пер. А. Франковского) в издательстве “Academia”.

Воронский отзывался о Прусте чрезвычайно высоко, утверждая, что это писатель «культурный и умный», что «его нужно знать каждому, кому дорого художественное слово» [Воронский 1928: 341]. Послеоктябрьскому советскому писателю, по мнению Воронского, следует «поучиться у Пруста», в первую очередь «умению показать природу человека, вещь с облагороженной стороны» [там же: 347]. В краткой характеристике угадываются столь любимые Прустом приемы синестезии, его особенное внимание к проблемами зрения и видения: в его прозе, по словам Воронского, «становятся доступными обонянию тонкие ароматы, совершенно неуловимые в обычном состоянии, и человеческий глаз начинает различать и видеть то, что лежит за пределами нормального зрения» [там же: 341].

Отмечен был архитектурный характер прустовской композиции, его роман, пусть и не до конца еще переведенный, назван «художественным зданием». В числе литературных «родственников» Пруста Воронский с некоторыми оговорками называл А. Белого, также «писателя с редкой и болезненной впечатлительностью». Хотя очевидно, что чувствительность и невротичность Белого и Пруста напрямую связаны с тем, что они развивают модернистскую художественную традицию, Воронский все же считал Пруста реалистом: «художественное чутье прочно держит его на земле, у земных вещей, около человека».

При этом Воронский, видимо, полемизировал с социологическим подходом Луначарского — в частности, он пытался доказать, что французская аристократическая культура не лишена положительных черт. Одним словом, Воронский в статье о Прусте не изменил своей приверженности миру «сокровенной богини Галатеи», и высоко оценивал талант Пруста в сфере создания метафор, в которых реальность творчески перерабатывается и переосмыляется.

Отдельно стоит отметить три предисловия, написанных в конце 20-х годов авторами первых переводов Пруста — Б. Грифцовым, Е. Ланном и А. Франковским. Главной их задачей было направить в нужное русло восприятие читателя, взявшегося за Пруста, предвосхитить его вопросы и обратить внимание на главные достоинства текста.

Б. Грифцов дал к своей версии перевода Пруста наиболее полный комментарий. Во вступительной статье он знакомил читателя с творческой биографией Пруста, особенно подчеркивая его первоначальные неудачи, светскость, «религию праздного эстетизма». Особое внимание в предисловии Грифцова уделялось болезни как почве для развития чрезмерной впечатлительности, пробковой комнате, периоду затворничества: «болезнь — основной момент писательской биографии Пруста» [Васильева, Линдстрем

2000: 91]. Однако Грифцов подчеркивает, что «Поиски» далеки от простых мемуарных записок, что это роман с особым творческим замыслом и что события в нем носят «не исторический, а гносеологический характер». Отмечается новаторство Пруста, тип повествования, не характерный для классической, «флоберовской» французской литературы. Пруст, по словам Б.Грифцова, не знает, о чем именно он должен говорить, потому что фабула произведения скрыта не во внешних событиях, а в подсознании героя.

Переводчик и автор предисловия отмечает анахроничность повествования, его неравномерность. «Пруст работает с «замедлителем» [там же: 94], — так он объясняет невероятные длинноты текста, нагромождение в нем деталей и мыслей. Сравнение художественной практики Пруста с работами Эйнштейна, Бергсона и Фрейда кажется ему целесообразным, но излишне аналитичным, ведь содержание «Поисков», претендующих на лавры своеобразной «библии» сознания, куда шире той или иной теории. Тем не менее, это замечание важно: уже в момент написания вступительной статьи, в 1926 году, Грифцов предвидел дальнейшее развитие литературоведческой науки о Прусте.

В том же году вышло предисловие Е. Ланна к сборнику рассказов 90-х годов XIX века «Утехы и дни». Перед Ланном стояла задача познакомить читателя с ранним Прустом, поэтому он обращает внимание на светский период его творчества. В сюжете Ланна главное место также занимает болезнь. Пруст, как объяснял читателям переводчик, спешил жить и отдаваться развлечениям, и лишь в 1905 году начал усиленную литературную работу. Ланн приводит статистику зарубежных работ о Прусте, чтобы показать русскому читателю, насколько важно иметь представление о современной французской литературе. Популярность Пруста среди исследователей во Франции, по мысли Ланна, — лучшее доказательство того, что его необходимо издавать и в России. По его подсчетам, «о Прусте с

1919 года во Франции написано сто пятьдесят пять статей и очерков, издана о нем монография, а в Англии, Америке, Германии, Бельгии и Швеции появилось восемнадцать очерков, не считая тех девяти, что были помещены в специальном номере “Nouvelle Revue Française”, посвященном памяти Пруста, и подписаны именами английских критиков» [там же: 96]. Такая осведомленность говорит о том, что в середине двадцатых годов критики в Советской России еще шли в ногу с европейским литературным процессом и старались по мере возможности знакомить с ним читателя.

Предисловие А. Франковского было сделано в том же ключе: в нем была дана обязательная краткая биография, а также затронута тема позднего успеха и всеподчиняющей болезни. На первый план переводчик выводит философию эстетизма: «вся жизнь Пруста была служением искусству» [там же: 99], и началось оно еще в раннем возрасте, когда пятнадцатилетний Пруст делает некоторые заметки, которые потом почти без изменений попадут в роман. Франковский тщательно перечисляет подробности историко-культурного кругозора Пруста: «торжество позитивной науки, атеизм (Ренан, Тэн), релятивизм, скептицизм, эстетство (Анатоль Франс), теория: искусство ради искусства (Малларме, символизм), импрессионизм в живописи; с этим соединяются: увлечение философией Бергсона и теориями англичан Уолтера Патера и Д Рёскина, призывающих к природе, простоте, естественности, и в то же время проповедующих религию красоты, своего рода эстетический платонизм; а также мода на средневековое искусство (готические соборы), и ранних итальянских художников (прерафаэлиты)» [там же: 101].

Эта длинная выписка позволяет судить о том, что интересы Пруста вполне разделялись и в России, что в двадцатые годы у русских и французских литераторов была общая культурная база. Франковский отметил и прустовскую погоню за прозрениями (моментами произвольной

памяти), соотнес ее с теорией Бергсона, изложенной в работе «Материя и память». В стилевых пристрастиях Пруста Франковский особенно выделил любовь к метафорам, используя при этом высказывание Джона Мерри, известного модернистского критика: “Try to be precise and you are bound to be metaphorical”.

Очевидно, что Франковский ориентируется во французском и английском модернизме как в родной ему эстетической стихии, апеллирует к Анри де Ренье, Бенжамену Кремье и литературно-критическим статьям самого Пруста. Если сравнивать предисловия Грифцова и Франковского, то последнему следует отдать предпочтение за широту кругозора (интернациональности, космополитичности), а первому — за глубину анализа текста. Обе эти заметки показывают, что рецепция Пруста в середине 20-х годов в России происходила параллельно с общеевропейской.

Первый положительный отзыв о Прусте на русском языке, однако, вышел не в Советском Союзе, а во Франции. В 1921 году, еще до посмертного ажиотажа вокруг Пруста, критик Б. Шлёцер пишет статью «Зеркальное творчество (Марсель Пруст)», опубликованную в парижских «Современных записках». Метафора зеркала, столь популярная в художественных построениях символистов<sup>3</sup>, еще не раз будет появляться в отзывах на Пруста. С одной стороны, это может объясняться обычной литературной модой, с другой — новым пониманием структуры творчества. Писатель XX века, в отличие от писателя предыдущих эпох, куда острее чувствует субъективность читательского восприятия и куда больше зависит от него. При этом разнообразие вариантов читательского отклика порождается все большим субъективизмом творчества, что в случае с Прустом более чем актуально.

---

<sup>3</sup> Подробнее об этом: Ханзен-Лёве А., Русский символизм. М.: Академический проект, 1999

Мнение о «зеркальности» творчества Пруста в статье Шлёцера поддерживается чередой сравнений писателя с предшественниками: он — отражение «Монтеня и Стендаля, впитавших в себя учение Бергсона» [Васильева, Линдстрем 2000: 45]. Кроме того, на зеркало похожа его манера отражать в тексте реальный мир: Пруст не делает различия между главным и второстепенным, «все события, все факты, даты, имена облиты одним ровным светом» [там же: 47]. В этом отношении Пруст, считает критик, работает как беспристрастное «зеркало», «как художник-кватрочентист, с равной тщательностью выписывающий лицо младенца Христа и мелкую травинку у ног его» [там же: 49]. Изменчивость и текучесть мира Пруста, которые замечает Шлёцер, заключаются в том, что этот мир внешне представляет собой сплошной поток множества деталей, не разделенных по степени значимости. В этом, полагает автор статьи, заключается следование Пруста бергсоновской теории сознания, которое не выбирает предметы для восприятия, а регистрирует все «сплошь».

Любопытен комментарий Шлёцера по поводу фонетического строя прустовского письма. По его мнению, Пруст вовсе не заботился о «звуковой красоте, или, точнее, приятности, легкости своей речи» [там же: 47]. Неблагозвучные сочетания множества носовых звуков, «лишние» придаточные предложения, неудобочитаемость прустовской фразы Шлёцер объясняет тем, что визуальное превалирует над звуковым — Пруст говорит языком живописца. Как видим, Шлёцер воспринимает музыкальность почти буквально — как эвфонию, набор «приятных» для слуха звуков, тогда как другие критики находят музыкальность в «партитурности» тем и мотивов или в расстановке частей текста в соответствии с законами той или иной музыкальной крупной формы.

По упомянутым рецензиям видно, что уже с момента возникновения интереса к Прусту общим местом в комментариях стали

«искусствоведческие» параллели, стремление находить образные аналогии его стилю в живописи, музыке, фотографии, кинематографе, архитектуре. Структура романа Пруста, его «лирические отступления» об искусстве, историко-культурные реминисценции — все это порождало соответствующие интерпретации. Критики будто солидарно приняли правило «судить писателя по законам, им самим над собою признанным» — в полном соответствии с критериями эстетизма, владевшего умами художественной критики конца XIX — начала XX веков.

В 1924 году в петроградском журнале «Современный Запад» вышло несколько отрывков из романа «По направлению к Свану», а вместе с ними в 5-м номере журнала — статья В. Вейдле «Марсель Пруст». Находившемуся на грани эмиграции в Париж Вейдле также был близок искусствоведческий подход, а его статья в целом вписывалась в линию западноевропейской критической «прустианы» 20-х годов. Пышные похороны и всплеск интереса к Прусту позволяют Вейдле назвать его «состоявшимся классиком». У него не возникает сомнений в стилевой родословной «вымышленных мемуаров» Пруста: они принадлежат той же эпохе, что и лирика Маллармэ, живопись Ренуара и Дега, музыка Дебюсси. Пруст — «величайший, и может быть, единственный прозаик» этой эпохи, пусть и оцененный с некоторой задержкой.

Вейдле обращает внимание на эстетику внешней изобразительности, отмечает у Пруста «жадность и бдительность глаза», как у «фантастического портретиста природы» [там же: 62]. В отличие от Шлёцера, Вейдле (едва ли не самый чуткий к звуковой фактуре текста среди критиков первой волны эмиграции) находит в языке Пруста своеобразную музыкальность: «Фраза артикулирована до конца, она жива во всех своих ответвлениях, ее рисунок подчеркивается неизменной адекватностью ритма» [там же: 69]. Распространенные обвинения в том, что роман Пруста бессюжетен и лишен

композиционной стройности, Вейдле решительно опровергает: внешне «рыхлый» текст, по его мнению, обладает внутренним единством, потому что центрирован вокруг темы познания и самопознания.

Именно благодаря тому, что тема познания, постепенного погружения «в себя» и «в других» является центральной, книга, как подчеркивает критик, потребует многократного перечитывания. Потребность перечитывания заложена самим писателем, Пруст формирует ее через ретроспективный сюжет: так, например, с бароном де Шарлю читатель знакомится раньше, чем узнает, кто он, каковы его пристрастия и родословная. Как и Б. Грифцов в своем предисловии, Вейдле сравнивает Пруста с Бергсоном и Эйнштейном, но с оговоркой о том, что никогда не следует забывать различия между художественным и научным познанием.

Как отметил в статье «Пруст: вхождение в русское литературно-критическое сознание» А.Р. Ощепков, статья Вейдле во многом повторяет тезисы Шлёцера, однако последний, как уже упоминалось, настаивает на том, что нет никакого анализа в нарочито рассеянном взгляде рассказчика, регистрирующем все явления внешней жизни. Вейдле же полагал, что Пруст концентрируется на внутренней жизни сознания, и ее проявления, несмотря на видимую демократичность в выборе предметов описания, сортирует очень тщательно: «художественно познаваемы для него только данные личного сознания» [там же: 63].

В написанной позже книге «Умирание искусства» (Париж, 1937) Вейдле обнаружит общие черты у М. Пруста, Д. Джойса, И. Свево, Л. Пиранделло и А. Белого. Всех их, по мнению автора, объединяет «субъективистский переворот» в литературе, в результате которого «романист все еще хочет изображать мир, но он делает это, непрерывно подчеркивая, что мир воспринимает именно он, или его герой, или несколько героев попеременно».



Другая аналогия — сравнение Пруста с И. Буниным, которое Вейдле сделал в статье «На смерть Бунина» — для нас особенно важна. Так же, как и с Белым, с Буниным Пруста сближает подчеркнутая субъективность авторского сознания. Тема «Жизни Арсеньева» — «не жизнь, а созерцание жизни, не молодость Бунина-Арсеньева, а созерцание и переживание этой молодости вневременным авторским я» [там же: 72]. Писателей объединяет страстная потребность выразить *уникальность* собственных жизненных впечатлений — и в то же время осознание итоговой недостижимости этой цели.

Реакция самого Бунина на творчество Пруста заслуживает отдельного внимания. О Прусте в 30-е годы говорила не только эмигрантская пресса, но и ближайшее окружение Бунина. Так, Г. Кузнецова писала в «Грасском дневнике»: «Все утро переводила Пруста (зачем я это делаю?). Чтобы заставить прочесть это и И.А., и поговорить с ним об этом, и чтобы это стало отчасти и «моим, пропущенным через меня» [Бунин 2006: 477]. По ее же утверждению, они часто обсуждали творчество Пруста и с В.Н. Буниной, и с Д. Мережковским. В беседе с Мережковским участвовал и Бунин: «Мережковский тотчас начал говорить со мной о Прусте в таком тоне:

– Да, гениально, гениально... И не художник при этом... наконец-то не художник (невзирая на присутствие близ стоящего И.А. или, вернее, именно поэтому). Мне эти художники вот где сидят...

И.А. вмешался и сказал, что, по его мнению, Пруст в некоторых местах именно настоящий художник, на что Мережковский замахал руками:

– Ну, что вы, что вы! Именно не художник...» [там же: 449].

Этот спор показывает неподдельный интерес Бунина к творчеству своего французского «двойника». Однако в письме 1936 года Бицилли он признавался: «Когда на что-нибудь мода, я „назло" отвертываюсь от модного. Так было и с Прустом. Только недавно прочел его — и даже

испугало: да ведь в „Жизни Арсеньева" (и в «Истоках дней», и в том начале 2-го тома, что я написал три года тому назад...) немало мест совсем прустовских! Поди доказывай, что я и в глаза не видал Пруста, когда писал и то, и другое!» [Мещерский 1961: 154]. Искренняя досада, с которой Бунин признавался адресату личного письма, позволяет предположить, что он действительно познакомился с творчеством Пруста на волне интереса к французскому автору уже в 30-е годы, и, скорее всего под напором Г. Кузнецовой и В. Муромцевой-Буниной. Тем не менее типологическое сходство заставляло современников сравнивать типы мировидения героев Пруста и Бунина.

По сравнению с анализом Вейдле рецензия М. Алданова на цикл романов Пруста, опубликованная в 22 номере парижских «Современных записок» за 1924 год, кажется довольно поверхностной. Алданова интересует светская и литературная биография Пруста, он увлекается сюжетом прустовской болезни, называет его «подвижником» от литературы. Чтение Пруста, как он признается, утомляет Алданова, хотя он и оговаривается, несколько противореча сам себе, что оторваться от этих текстов трудно. Лучшей рекомендацией в пользу Пруста для Алданова служат положительные отзывы А. Франса и А. Жида. Психологический «анализ, утомительный кропотливостью», как замечает автор статьи, позволяет Прусту, тем не менее, создать персонажей столь же живых, что и персонажи Толстого. В устах Алданова подобное сравнение в высшей степени комплиментарно, а сама его рецензия свидетельствует о том, что Пруст к 1924 году прочно входит в литературный кругозор эмиграции.

Итак, оценочные суждения о Прусте, появившиеся сразу же после его смерти, можно условно разделить на три типа. Первый — это отзывы литературоведческие; к ним можно отнести статьи Б. Грифцова, Е. Ланна и А. Франковского. Их отличает терминологическая выверенность, внимание к

стилистическим приемам, особенностям композиции и языка. Ко второму типу откликов принадлежат отзывы искусствоведческие, подобные статьям Вейдле и Шлёцера. В них особенное внимание уделяется проблеме синтеза искусств в романе Пруста, его культурному фундаменту, его месту в рамках общеевропейских художественных школ. Третий тип можно условно обозначить как «социологическую критику», к нему относятся отзывы большей части советских литераторов.

Впоследствии эти оценки и тезисы, впервые появившиеся в 20-30 гг. по «горячим следам» сочинений Пруста, будут повторяться в исследовательских и критических текстах, составивших его современную писательскую репутацию. Логика развития литературы в XX веке, к разработке которой приложил руку и Пруст, постепенно отходит от «биографического» метода, который он критиковал в эссе «Против Сент-Бёва» и приходит к концепции литературы «без автора», которую сделал своей «визитной карточкой» Р. Барт. Уже в большей части ранних отзывов личность автора отходит на второй план, уступая место тексту и его приемам. Этот процесс происходит строго в соответствии с логикой повествовательных инстанций, которую Пруст воспроизводит в «Поисках»: несмотря на то, что весь цикл посвящен «личному», личность самого автора подменяется личностью повествователя, и таким образом переводит текст на уровень метаромана.

## ГЛАВА 2. ОБРАЗ М. ПРУСТА В ЛИТЕРАТУРЕ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

### 2.1 М. Пруст и литературное самоопределение младшего поколения русской эмиграции

Группа эмигрантов младшего поколения, сформировавшаяся вокруг журнала «Числа», которым руководил Н. Оцуп, большое внимание уделяла современной зарубежной литературе. Анкета о Прусте, помещенная в первом номере «Чисел» за 1930 год, говорит о том, что Пруст устойчиво вошел в эмигрантское литературное сознание. Сами вопросы анкеты включали термины «влияние» и «метод», что говорит не только об авторитетности Пруста-писателя, но и об установке редакции на поиск ближайших молодому поколению первой волны литературных ориентиров.

Вокруг этой группы русских «парижан поневоле» сложился своеобразный миф о литературном «поражении» и житейской неудачливости, который стал неотъемлемой частью их поколенческой риторики. Об этом подробно написано в книге И. Каспэ «Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы». «Молодость» этого поколения была весьма условной, не столько «биологической», сколько «творческой». Так, Ю. Фельзен, активно пропагандировавший позицию «младших» эмигрантов, был ровесником тех, кто играл роль «старших» учителей — Г. Адамовича и Г. Иванова. М. Цветаеву, так и не принятую большей частью эмигрантского мира, общественное сознание относило к уже сложившимся литературным авторитетам, хотя она и была не старше Ю. Терапиано, С. Шаршуна и Е. Бакуниной.

Поколенческая риторика авторов «Чисел» была связана скорее с типом литературной саморепрезентации, чем с возрастом. Младшие эмигранты, т.е.

те, кто начал литературную карьеру уже за границей, относились к выбору стратегии творчества со всей серьезностью, и выбор учителей, образцов для подражания и художественных ориентиров был для них далеко не случаен.

Обращение к европейскому опыту для русских эмигрантов было закономерным решением. Ощущение неизбежного одиночества, которое отразилось в текстах почти всех молодых авторов-эмигрантов, заставило их искать соответствующую их мироощущению стилистику, которая позволила бы регистрировать все малейшие движения души. Именно внутренняя жизнь стала в их произведениях основным объектом рефлексии, в то время как внешняя событийность была решительно отодвинута на второй план.

Аморфная в организационном смысле общность молодых писателей, сосредоточившихся на экзистенциальной проблематике, психологических перипетиях изгнанничества и сопутствующих им метафизических поисках (связанных, например, с темами «смысла смерти» и «сценариев судьбы») получила в критике и историко-литературных работах разные названия. Обе чаще всего используемые номинации — «Парижская нота» и «незамеченное поколение» — подразумевают так или иначе эстетику полутонов, недоговоренности, беспредметности.

Само определение «парижская нота» показывает, что в поисках нового качества стиля поколение русских модернистов апеллирует не к сфере идей, а к области сложновыразимых эмоций, причем «муки немоты» воспринимаются не только как исходный импульс творчества, но и как его неизбежный результат. От верленовской «музыки» остается только «нота» — «музыкальный» образ нереализованного настроения, метафора эстетического «умаления», знак творческого иссякания. Характерно, что Г. Иванов в 1954 году, достраивая персональный миф и проясняя свою литературную «родословную», упоминает о музыкальных экспериментах французских символистов с показательной снисходительной оговоркой: «Все *банальности*

«Песен без слов», // То, что Анненский жадно любил, // То, чего не терпел Гумилев» [Иванов 1994 I: 419] (курсивное выделение автора диссертации).

Более привлекательным для «младоэмигрантов» оказался творческий опыт Пруста. «Незамеченным поколением» был прежде всего востребован биографический миф о Прусте (символически значимы в нем болезнь писателя и длительная история литературных неудач). Как указывает Каспэ, ценности «незамеченного поколения» строились вокруг понятий жизненного «успеха» и «неудачи». Показательна в этом отношении статья Б. Поплавского «О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции», напечатанная в «Числах», в которой, помимо прочего, он сопоставил литературно-мифологические образы А. Пушкина и М. Лермонтова: «Все удачники жуликоваты, даже Пушкин. А вот Лермонтов — другое дело» [Числа II-III: 309]. В этой же статье Поплавский сформулировал своеобразный девиз своего поколения: «Как жить? — Погибать». Этот «пораженческий» тон, по-видимому, был задан статьей Адамовича «Пушкин и Лермонтов», в которой автор явно предпочел Лермонтова Пушкину из-за «непоправимо трагического», «безутешного» и поэтому «бескомпромиссного» тона его поэзии [Адамович 2002: 577].

Пруст близок писателям круга «парижской ноты» тем, что он, как считали молодые русские эмигранты, принципиально пренебрегал внешними атрибутами успеха, хотя на самом деле, как показывают письма Пруста, он болезненно переживал отказы издателей и отсутствие читательского отклика. Тем не менее внешняя канва его литературной биографии вдохновляла тех, кто не рассчитывал на немедленное признание, но мог надеяться на внимание некоего «грядущего историка», «будущего читателя». При этом читатель-современник становился для «младоэмигрантов» не так важен: если Р. Барт будет говорить о «смерти автора», то применительно к эмигрантской литературе можно преобразовать метафору. Социокультурные

обстоятельства 1920-1930-х гг. позволяют говорить о «смерти читателя»: «актуальный» читатель перестает быть участником литературного процесса.

И. Каспэ отмечает, что в эмигрантской критике оплакивался читатель ушедший, как, например, это было сделано в статье «Без читателя» Г. Иванова: «Он спит вечным сном, на его могильной плите красуется надпись: “русский интеллигент”, которого при жизни все ругали, которого поносят и после смерти и который — как-никак — был самым чувствительным, восприимчивым, благодарным читателем на свете» [Числа IV: 149]. Выход для писателя — переносить образ «собеседника» в воображаемое будущее или работать для профессиональных критиков и товарищей по цеху.

В этой новой схеме «художественной коммуникации» писатели прошлого, в том числе Пруст, обретают новый статус, они теперь — адресаты литературных произведений, живые персонажи литературной жизни. Именно поэтому имя Пруста так часто упоминалось на страницах эмигрантских изданий, хотя его прямое влияние можно обнаружить лишь у авторов, способных к тонкой стилистической работе. Тем не менее, многочисленные замечания о Прусте в периодике сформировали общий историко-литературный фон, на который разные авторы реагировали в соответствии со своей писательской стратегией.

Поэтика обреченности, недосказанности, литературной немоты, которую проповедовало молодое поколение, наиболее полно выразилась на страницах журнала «Числа». При этом авторам «Чисел» был все-таки присущ некоторый конформизм: они высказывались против всего «громкого» и авангардного, а потому обращались к уже «обкатанным» литературным схемам, оглядываясь на писателей прошлого в поисках образцов для подражания.

Редакционное предисловие к первому номеру журнала «Числа» (1930) посвящено характеристике мироощущения нового поколения писателей:

«Мы видели и видим как бы изнутри важнейшие из современных событий здешней жизни, например, если говорить только о литературе, развитие влияния Пруста, утверждение его гения. Мы присутствуем при непрерывном впитывании Европой каких-то русских влияний и сами, каждый по мере сил, в какой-то, может быть, еле ощутимой, но все же несомненной степени этому помогаем» [Числа I: 5]. По предисловию можно судить о том, что разговор о влиянии Пруста ведется в крайне расплывчатых формулировках. Опросник о Прусте, помещенный в конце номера, это подтверждает: отвечая на вопросы анкеты, И. Шмелев предсказуемо решительно отрицает какую-либо творческую самостоятельность Пруста; В. Сирий уклончиво уходит от ответа на вопрос, мог ли Пруст повлиять на кого-либо; К. Сюарес пространно, но неконкретно говорит о «духовном опыте» и «личностных поисках»; Р. Лалу и Г. Иванов пускаются вдогонку за биографическим мифом о Прусте (пробковая комната, полутьма, проза больного человека) и говорят об особенностях прустовского психологизма.

Пресловутый «психологизм» вызывает у респондентов многочисленные аналогии между Прустом и Толстым, впрочем, вполне обоснованные: как уже упоминалось, сам Пруст читал Толстого и в молодости даже написал прямой сюжетный ответ на «Смерть Ивана Ильича».

Тогда же, в 20-30-е годы, закрепляется аналогия между творчеством Пруста и философией Бергсона — самая популярная в русской критике. Она не совсем точна: как уже упоминалось, творчество Пруста отразило множество витавших в воздухе научных и философских идей о времени, памяти и сознании, однако вряд ли он «беллетризировал» тезисы Бергсона сознательно. Как утверждает А. Буайге [Dictionnaire Marcel Proust 2004], Пруст начал творческую разработку темы внутреннего времени еще в набросках к роману «Жан-Сантёй», за два года до того, как Бергсон



опубликовал свою первую большую работу, «Материю и память». Кроме того, в ранних рассказах и эссе он неоднократно упоминал, что изучает возможность «гальванизации» прошедшего. Сборник Пруста «Утехи и дни», вышедший в том же году, что и труд Бергсона (1896) состоит из эссе и новелл, посвященных размышлениям о скоротечности времени, краткости суетной человеческой жизни и невозвратимости прошедшего — тема, в которой Пруст пока лишь пробует себя, впоследствии станет его *idée fixe*. Если для Бергсона непосредственные данные сознания представлялись принципиально нефиксируемыми, то Пруст своим романом пытался доказать, что можно вернуть пережитое в непосредственных ощущениях, и в этом заключается главная задача художника.

Тем не менее, связка «Пруст-Бергсон» будет появляться в критике все чаще, и со временем станет общим местом в анализе прустовской прозы. По этому эпизоду можно судить, как в литературном процессе культурологическая схема подменяет опыт индивидуального прочтения художественного текста. С другой стороны, такая схематичность дает определенную свободу интерпретации: туманность формулировок, принятая среди участников «парижской ноты», позволяет каждому автору видеть в творчестве Пруста нечто, близкое только ему, но при этом каждый из них опирается на некое общее представление о творчестве писателя.

Одним словом, влияние Пруста ощущали многие участники литературного процесса, но конкретные примеры его проявления могли привести. У разных представителей литературного мира эмиграции оно проявлялось на разных уровнях поэтики. Так, наиболее талантливые из них (Г. Газданов, В. Набоков) интегрировали новаторства Пруста в области синтаксиса, средств художественной выразительности и фоносемантики в свой собственный стиль. Авторы, меньшее внимание уделявшие стилистической отделке своей прозы (например, Ю. Фельзен, С. Горный (А.

Оцуц, брат Н. Оцуца), В. Варшавский), заимствовали те элементы, которые находилось «на поверхности» прустовского текста: идеи и темы, например, тему воспоминания, инициированного значимой деталью, как в рассказе С. Горного «Фотографии», или ретроспективный любовный сюжет, в котором развязка известна заранее, а скупаемый безответной любовью герой записывает свои эмоции, чтобы пережить их заново, как в рассказе Ю. Фельзена «Неравенство».

Таким образом, влияние Пруста оказывается рассеяно по индивидуальным творческим мирам различных авторов: в каждом конкретном случае русский последователь «сочиняет» свою собственную персональную версию французского писателя — именно об этом рассуждал в заметке для «Чисел» Набоков, когда указывал на «субъективное» влияние Пруста, которое может сказываться на разных писателях [Числа I: 274]. Пруст не создал литературной «школы», но это стало его преимуществом: поскольку его литературный метод был очищен от идеологических наслоений, от «общих идей», стилистику Пруста мог «примерить» на себя почти каждый писатель. Эту проблему отмечают почти все исследователи, занимающиеся вторым поколением эмигрантов. Так, И. Каспэ настаивает, что Пруст был скорее символическим именем, необходимым некоторым авторам (Поплавскому, Фельзену) для саморепрезентации, чем действительным литературным учителем [Каспэ 2005], Д. Токарев в работе о Поплавском обращает внимание больше на Пруста-философа, а не Пруста-стилиста [Токарев 2011]. Это объясняется тем, что в свидетельствах литературной жизни эмиграции почти нет отзывов непосредственно о его творчестве, зато есть множество интерпретаций, посвященных значимости его фигуры в литературном и историческом процессе.

Вокруг имени Пруста сформировался комплекс мифов, которые охотно повторяли русские критики и литераторы. Младшие эмигранты мерили свое

творчество и творчество своих ближайших конкурентов «прустовской линейкой». Сравнение с Прустом могло быть как приговором (как в случае с отрицательными рецензиями на Набокова), так и высочайшей похвалой (в случае Ю. Фельзена). Любопытно, например, что В. Яновский, рассказывая о другом писателе-эмигранте, Ю. Фельзене, выбрал формулировку, цитирующую рассуждения Пруста о литературе. В мемуарной книге «Поля Елисейские» он упоминает характеристику, которую Б. Поплавский дал Ю. Фельзену: «Кто может выслушать целый концерт для одной флейты!» [Яновский 2000: 213] Такой же отзыв, правда, на вымышленного писателя Бергота, дает в романе «Под сенью девушек в цвету» господин де Норпуа: «Бергот, по-моему, флейтист <...> Его творчество не мускулисто, в его произведениях нет, если можно так выразиться, костяка» [Пруст II: 47]. Неизвестно, действительно ли Поплавский выразился именно так, или ему приписал эти поистине прустовские слова сам автор мемуаров, однако сравнение литературного стиля с музыкальным инструментом, приведенное в главе о «прустианце» Фельзене, наводит на мысль о том, что стилизация в духе Пруста происходила не только в художественных текстах, но и в критике и мемуаристике.

Важно подчеркнуть, что Пруст определял не только художественную моду, но и суждения об искусстве: сходством или несходством с его стилем можно было похвалить или оскорбить писателя, а те авторы, которых он сам ставил высоко, привлекали особенное внимание «последователей». Так, например, Бальзак и Флобер становятся в прустовском дискурсе провозвестниками темы времени и темы светскости, «пророками», предсказавшими появление Пруста. В главе данного исследования о В. Набокове приводится один из самых наглядных примеров того, как в «прустовской огласовке» начинают воспринимать авторов прошедших эпох:

такова лекция Набокова о Флобере, которую он, предположительно, делал под влиянием статьи Пруста.

Помимо стилевой и философской новизны Пруста, эмигрантов привлекал его биографический облик. Умиравший писатель, продолжающий свое безнадежное дело (именно с этой стороны восприняли личность Пруста некоторые эмигранты) — яркий и привлекательный образ, который вписывался в линию «парижской ноты». Так, Г. Иванов в поздних стихах вспоминал литературный образ Пруста («Вот так же, как я, умирающий Пруст // Писал, задыхаясь...» [Иванов 1994 I: 574]), который сам же создал в 30-е годы на страницах «Чисел»: «И Пруст, в своей пробковой комнате, над своими рукописями, на одре смерти еще что-то записывающий и исправляющий, — кажется несчастным медиумом, который лежит в трансе, весь потрясаемый идущей через него неведомой (и ему самому неведомой) стихией» [Числа I: 273]. М. Алданов в уже упомянутой «Рецензии на цикл романов М. Пруста» подчеркивает необычный образ жизни писателя: «Жил он в последние годы очень странно. Совершенно не вынося шума, не вынося солнечных лучей, он устроил у себя на квартире темную «пробковую комнату» и прожил в ней десять лет, почти никого не встречая — днем спал или пытался спать, а ночью писал, потом гулял по Парижу» [Васильева, Линдстрем 2000: 56].

Миф о биографии Пруста стал так важен для писателей-эмигрантов по ряду причин. Во-первых, эмигрантская литература наследовала традиции русского символизма, одним из ключевых элементов которой была концепция «жизнетворчества». Пруст, настаивавший на том, что жизнь — это творческое осмысление времени, а творчество — это создание альтернативной жизненной реальности, старательно размывавший границу между авторским и биографическим «я», был младшим современником

французских и русских символистов. Русские эмигранты восприняли его биографический и творческий проект как обновленную традицию, которая была столь необходима для тех, кто потерял отечество и родной язык в ходе исторических потрясений. Старшее поколение эмигрантов почитало за образец Пушкина и русскую реалистическую литературу. Младшее поколение эмигрантов нашло в Прусте образец более актуального стиля, и главное — более близкой им биографии, в которой лейтмотивом становится обреченность на смерть и забвение.

Мнимое биографическое сходство между безбедно существовавшим Прустом и русскими эмигрантами, оставшимися без родной страны и возможности найти читателя, было второй причиной, по которой биография Пруста для многих авторов выходит на первый план относительно его творчества. Жизненные обстоятельства писателей-эмигрантов часто служили сюжетообразующим элементом их прозы: например, писатели, принадлежавшие к «Парижской ноте», выдвигали на первый план чувство глубокого жизненного одиночества. В описании новой жизненной реальности они стремились творчески преобразовать свой индивидуальный опыт, а поскольку в текстах Пруста граница между «автором» и «вымыслом» очень непрочна и многократно пересекается, принцип универсализации частных переживаний позволял превратить биографию в художественный проект. Эта тема проявит себя и в творчестве Набокова, который посвятил несколько ранних романов проблеме взаимного проникновения реальности и вымысла. По этой причине критиков волнует «реальность» Пруста не меньше, чем его «вымысел».

Однако «вымысел» Пруста, его художественное творчество, в 30-е годы было предметом критических баталий. Редакция «Чисел» показывает амбивалентность возможной трактовки его творчества: «враги» журнала

обвинялись в подражании французским образцам, «друзья» поощрялись за виртуозное усвоение прустовских стилистических схем. В первом номере «Чисел» были опубликованы сразу несколько прозаических отрывков «в духе Пруста»: «Водяная тюрьма» Г. Газданова, «Фотографии» С. Горного, «Неравенство» Ю. Фельзена. В следовавшей за ними критической статье Г. Иванова Фельзен и Газданов включаются в круг писателей-«франкофонов». В рецензии на роман Газданова «Вечер у Клэр» Н. Оцуп обнаруживал в современной русской прозе «французские корни»: «Книга Газданова, главная муза которой — память Мнемозина, — не могла не попасть в русло величайшей поэмы о творческом припоминании — я говорю о поэме Пруста “В поисках утраченного времени”» [Числа I: 232]. Неудивительно, что редакция «Чисел» выбирала авторов, чья проза тематически и стилистически относится к «прустовской линии», ведь за «Поисками» закрепилась слава главной книги о воспоминаниях, а смысловым стержнем литературы эмиграции была тоска об утерянном прошлом.

В вышеупомянутой критической статье Г. Иванов называл трех писателей, которые, по его мнению, переживали влияние французской литературы: Набокова (в качестве отрицательного примера, Иванов утверждал, что Набоков излишне подражает современной иностранной литературе), Ю. Фельзена и Г. Газданова. Однако Иванов мог высказаться под влиянием момента: аналогии с Прустом были модны, а авторы круга «Чисел» отчаянно нуждались в том, чтобы принадлежать к какой-либо новой литературной традиции, интегрироваться в европейскую литературу. Свидетельства современников о том, насколько Пруст был читаем в эмиграции, противоречивы. Так, все авторы сходятся в том, что Ю. Фельзен был отлично знаком с творчеством французского писателя (в этом он признается и сам). Свидетельства же о Г. Газданове не столь однозначны. Так, В. Яновский, по-видимому, говорит о Газданове, когда упоминает

следующую историю: «В Союзе молодых писателей (Данфер Рошро) после чтения Фельзена выступил Г. и заявил, что это сплошной Пруст. А несколько лет спустя Г. сознался ему, что в ту пору еще Пруста не читал» [Яновский 2000: 213]. Это же мнение высказывает Г. Адамович в статье «Памяти Газданова»: «Остроумны и метки его суждения о Марселе Прусте, одном из его любимцев, которого, — скажу мимоходом, — далеко не все русские, о Прусте судящие, дали себе труд прочесть» [Газданов 2009 V: 412]. По парадоксальному свидетельству В. Яновского, «вообще о Прусте в конце 20-х годов слагались легенды, но читали его немногие» [Яновский 2000: 213]. Таким образом, можно заключить, что символическое влияние Пруста на русскую эмигрантскую литературу было огромно, однако по-настоящему учились у французского автора отнюдь не все из тех, кто заявлял об этом вслух.

Отметим, что даже отрицавший связь с французской литературой Г. Иванов оказался в орбите новой художественной парадигмы — релятивистского отношения к миру и субъекту. Субъективистский подход русских писателей-эмигрантов побуждал его к размышлениям об аналогичных тенденциях во французской литературе. Иванова привлекала именно «французскость» авторов «Чисел». В рецензии на «Защиту Лужина», помещенной в первом номере журнала, он противопоставляет В. Сирина Г. Газданову и Ю. Фельзену: «В этом номере «Чисел» как раз помещены вещи двух авторов: Ю. Фельзена и Г. Газданова, творчество которых развилось под знаком той же новой французской литературы, имитатором которой показал себя Сирин в «Защите Лужина» <...> их связь с французской литературой — органическая и творческая связь» [Числа I: 235]. Учитывая, что причины неприязни Иванова к Набокову были скорее личными, чем художественными, следует отметить, что в целом он приветствует обращение русских эмигрантов к французским художественным практикам.

Небольшой рассказ С. Горного (псевдоним А. Оцупа) «Фотографии», помещенный в первом номере журнала, также выдержан в прустовской технике совмещения аудиальных и визуальных изобразительных возможностей языка. Тема фотографии в 30-е годы становится популярной в литературе (особенно в связи с началом серийного выпуска фотоаппарата Leica I, сделавшего фотографирование увлечением широких масс) и получает символическое содержание, давно подготовленное теориями о памяти и воспоминаниях. Фотография — возможность физического запечатления мгновения, способ обрести «утраченное время» — становится одной из важных метафор в эпопее Пруста<sup>4</sup>. В рассказе Горного образы прошлого выражены не только через застывшие изображения (альбом с фотографиями выполняет функцию развернутой метафоры: воспоминания оживляют дорогого человека даже после смерти), но и посредством звуковых образов: «В прошлом нет вот этого, почти осязаемого стука улиц и гортанного говора, раздавшегося только что за углом — но в прошлом все говоры — певучие, все стуки — бархатные, все шорохи — необходимые. Кроме прошлого, ничего нет» [Числа I: 50]. Воскрешение прошлого, столь актуальное для эмигрантской литературы, происходит благодаря погружению в чувственно осязаемый мир вещей, в котором, в соответствии со стилевыми принципами Пруста, нет главного и второстепенного — каждая деталь оказывается ценной и значимой.

К психологической линии прустовской традиции примыкает и рассказ В. Варшавского «Из записок бесстыдного молодого человека», воспроизводящий особенности исповедальной прозы. Его герой ведет точную летопись своих воспоминаний, и каждое из них оценивает с точки зрения того, как они формируют его личность: «<...> мое сознание, которое

---

<sup>4</sup> См., например, работу фотографа и журналиста Brassai о типологических сходствах между искусством Пруста и искусством фотографии: G. Brassai. Proust in the Power of Photography. Chicago: University of Chicago Press, 2001



обыкновенно мучительно не могло представить даже двух глав прочитанного учебника, <...> вдруг стало ясным и вместило не только видение всей моей жизни, встреч с Марией и всего того, что я когда-либо знал, но и всего мира, во всей его бесконечности во времени и пространстве» [Числа II: 70]. Варшавский практически пересказывает работу А. Бергсона «Две формы памяти», однако можно предположить, что она получила популярность благодаря литературной славе в Пруста. Вслед за Прустом Варшавский также акцентирует внимание на психологических мучениях впечатлительного молодого человека, который, подобно Марселю в «цикле Альбертины» Поисков, остро переживает, что его реальная возлюбленная не соответствует эстетизированному воображаемому образу. Если в русском романе XIX века портрет поколения изображался художником «со стороны», в третьем лице, то русские младоэмигранты создают галерею «автопортретов», при написании которых используются приемы обнажения внутренней жизни героев, привнесенные эпохой модернизма.

Линии влияния творчества Пруста на среду русских эмигрантов выстраивались в соответствии с теми тенденциями, которые были отмечены выше. Во-первых, это обыгрывание биографического образа Пруста, столь близкого «неудачливым» эмигрантам. Во-вторых, это использование изобразительного арсенала других видов искусства и плотной сети культурных реминисценций с целью воспроизведения картины внутренней жизни повествователя. В-третьих, влияние Пруста выразилось в интересе русских эмигрантов к отдельным наиболее значимым темам «Поисков», в частности, к теме памяти и воспоминаний, поданным через определенный набор литературных средств: ретроспективный сюжет, нелинейную композицию и перволичное повествование.

Кроме того, модернистский принцип эстетизации жизни, который отмечали критики, говоря об особом живописном таланте Пруста, стал широко используемой художественной практикой. Это выразилось в использовании приемов внутренней фокализации, передача «глазами» повествователя явлений оптики (цветов, линий), метафор, совмещающих разные типы чувственного опыта. По выражению самого Пруста, метафора «придает стилю нечто вроде вечности» — таким образом временное измерение проникает в художественный стиль.

## **2.2 Сюжеты и приемы М. Пруста в творчестве Ю. Фельзена**

Среди всех авторов круга «Чисел», которые охотно делились своими наблюдениями о творчестве Пруста и сами отмечали, что французский писатель так или иначе повлиял на них, самым заметными впоследствии оказались Ю. Фельзен и Г. Газданов.

Ю. Фельзен был одним из самых преданных «прустианцев», и единственным, кто прямо и без обиняков сознавался в том, что он «учился» у французского автора. В. Яновский в книге воспоминаний «Поля Елисейские» предваряет главу о Фельзене цитатой из Пруста, однако отмечает, что Пруст для эмигрантов был скорее фигурой символической. Нестабильные экономические условия, в которых жили представители «незамеченного поколения» русской эмиграции, обусловили особое отношение к литературному труду. Тем, кто стремился заниматься художественным творчеством, было непросто встроиться в узкие рамки существовавшей издательской деятельности. Само звание «писатель», то есть тот, кто живет на гонорары от литературной работы, было доступно немногим. Юрий Фельзен, добывавший средства маклерскими услугами, относился к литературному труду с большим пиететом. Его творчество сосредоточено на теме поисков писательского призвания. Творчество Пруста для Фельзена

было значимо не только само по себе, но и в силу того, что цикл «В поисках утраченного времени» посвящен в первую очередь формированию писателя. Фельзен планировал создание «романа с писателем» (так называет свое творчество повествователь романа «Письма о Лермонтове»), который был бы посвящен творческому становлению литератора. В этом контексте литературные образцы, на которые ориентируется Фельзен, помогают ему сконструировать собственную писательскую идентичность.

Эту особенность творчества Фельзена отмечали и современники. Сходство Фельзена с Прустом Яновский наблюдает в выборе тем и языковых средств (усложненный синтаксис, удлиненные фразы): «Писал он о любви, сдобренной самоубийственной ревностью, и в этом смысле плелся в хвосте Пруста; но связь с последним дальше не шла» [Яновский 2000: 213]. Ориентация Фельзена на стиль Пруста приводила к курьезам: «...Николаю Бернгардовичу часто приходилось туго от этого своего стилистического (типографского) сходства с любимым, великим и модным писателем. Так, улыбаясь, он рассказывал: в Союзе молодых писателей после чтения Фельзена выступил Г. и заявил, что это сплошной Пруст!» [там же]. Хотя Яновский и отрицал системную связь между творчеством Фельзена и Пруста, он уделял большое внимание прустовским темам и мотивам, представленным в текстах русского писателя: «Серия его произведений должна была, по замыслу, составить один роман. Фельзен искал и не мог найти объединяющее заглавие, по удаче равное *A lá recherche du Temps Perdu*. <...> Подобно Прусту, его сладострастно влекло к такого же рода мукам, и он смаковал роль свидетеля, из угла в гостиной наблюдающего за «Лелей» — как она любезничает с другими самцами» [там же: 215]. Следуя логике соотнесения Пруста и Фельзена, Яновский отмечал, что русского писателя занимала психология воспоминаний, и он охотно делился житейскими историями, наделяя их неким художественным смыслом: «Но гораздо забавнее было

слушать Фельзена, когда он делился впечатлениями прошлого. Повествования такого порядка жили в нем как некая автономная реальность: я чувствовал это тогда не меньше, чем теперь, и все еще не понимаю, в чем их подлинная ценность» [там же: 222]. Биографическое сходство обыгрывается даже в описании манеры Фельзена писать черновик и вносить в него бесконечные правки: «Он обычно приходил на свидание в кафе первый и немедленно доставал из бокового кармана сложенные вдвое листки бумаги, покрытые ровным, мелким, разборчивым почерком: черновик. <...> Над этими строками, остро очиненным карандашом, он выводил все новые и новые слова. Подумает, почистит резинкою только что написанное и опять нанизывает буквы на том же месте. <...> Фраза Фельзена, синтаксически вывернутая наизнанку, все-таки производила впечатление четкой и как бы сделанной резцом» [там же: 224].

Сам Фельзен охотно распространялся о Прусте и пропагандировал его творчество, чем, по-видимому, способствовал тому, чтобы его причисляли к подражателям писателя. Так, в статье «Пруст и Джойс», опубликованной в шестом номере «Чисел», Фельзен сравнивая двух модернистов, отдает пальму первенства Прусту. Пруст был для Фельзена главным выразителем духа времени, хотя в 30-е годы он уже скорее принадлежит к прошлому: «Бывают случаи, когда писателю удается высказать то самое, что его современники смутно чувствовали, но чего не могли додумать и договорить, и один из таких писателей — Пруст» [Числа VI: 218].

По мнению Фельзена, главное свойство прозы Пруста — психологическая достоверность: «По-моему, безоговорочное преимущество, победа и очарование Пруста в том, что он говорит о задевающем, отыскивает для каждого данного положения или персонажа отчетливую «психологическую линию», и с упрямой, железной последовательностью ее проводит через оправданно-длинные свои фразы» [там же: 216]. В то же

время за этой психологической достоверностью скрывается продуманный художественный план: «Пруст отбирает и обобщает и оттого кажется беспрерывно напрягающимся. <...> Наоборот, Джойс как бы механически записывает свои впечатления в их случайной и неуправляемой последовательности. <...> Опять-таки о способах не следует спорить, но способ Пруста представляется мне достойнее, а результаты его — ощутительнее» [там же].

Синтаксис Пруста, по мнению Фельзена, особенно важен для достижения эффекта психологической достоверности: «Все четырнадцать томов его «Поисков утраченного времени» проникнуты единым дыханием, являются как бы развитием одной фразы» [там же: 217].

Литературно-критические суждения о Прусте, которые Фельзен высказывал в эмигрантской прессе, совпадают с мыслями героя-повествователя произведений Фельзена (повесть «Обман», романы «Счастье» и «Письма о Лермонтове», которые он надеялся объединить по примеру Пруста в единый цикл).

Герой Фельзена — начинающий писатель, который, как и герой Пруста, приходит к осознанию своих творческих принципов «на глазах у читателя». Он упоминает, что пишет некий воображаемый роман (согласно тексту, роман существует лишь в набросках и планах), но, поскольку его исповедь уже представлена читателю, этот сюжет замыкается и можно сделать вывод, что герой Фельзена преуспел на литературном поприще: «Я придумал его (роман) в шестнадцать лет, когда только появились у меня нетерпеливые завистливые предчувствия и еще не прибавилось опыта, убивающего ставшее ненужным воображение» [Фельзен 1930: 19].

Самоидентификация персонажа основывается на его литературных предпочтениях: «Я и наше «общее» с легкостью могу разложить на его составные части: на «мое» и на «ваше»: мое — горькая сущность всего и в

нас и во вне, жизненная стойкость, глухое о себе творчество, Лермонтов, Пруст, благоговейные, тяжелые земные привязанности...» [Фельзен 1932: 60] Фельзен настаивает на литературном родстве Лермонтова и Пруста: «...Вы жили в Канн и от меня получали условные, самолюбивые, еле обнаруживающие всю мою горечь и ревность письма — о «вечных произведениях», о Лермонтове, О Прусте» [там же: 65]. Лермонтов, по мнению Фельзена, применил психологический анализ в художественном тексте задолго до Пруста, и благодаря этому наблюдению лермонтовская психологическая проза «легитимизирует» использование прустовских приемов русскими литераторами, поскольку позволяет проследить художественную родословную эмигрантской литературы от русской классики.

В художественных текстах Фельзен использует приемы Пруста на практике. Он скрупулезно передает все возможные оттенки чувств, среди которых главными ему виделись два: трагическая любовь и отчаянная ревность. Литература, по словам Фельзена, должна повествовать об «отказе от счастья, утерянной, по-разному преломленной любви» [там же: 192]. Два романа («Счастье» и «Обман») и серия небольших рассказов — практически все литературное наследие Фельзена — построены в форме внутреннего монолога героя. В первом номере «Чисел» был помещен рассказ «Неравенство», сюжет которого повторяет несколько небольших новелл, изданных в первом сборнике Пруста «Утехи и дни» (в 1927 он впервые был переведен и опубликован в Ленинграде), а также, частично, основные мотивы любовных сюжетов цикла «В поисках утраченного времени». Центральная тема рассказа — любовь двух молодых людей, причем героиня осознает свое чувство лишь когда ее возлюбленный оказывается при смерти. Главная героиня — начинающая писательница, «с писательской отравой — откуда — и с жарким любопытством к чужому опыту» [Числа I: 95], не уверенная в

своём таланте, страдающая от непризнания. Она внимательно регистрирует свои чувства к любовнику, не выделяя чего-то главного, и, казалось бы, испытывает к нему скорее неприязнь, чем любовь. Однако чувство потери, близкая смерть героя, заставляют рассказчицу ощутить наконец тоску по невозвратимому. Финал рассказа остается открытым: «...мы, наконец, уравнины страстной потребностью друг к другу достучаться и беспомощностью, изнуряющей и непреодолимой. У Андрея это кончилось или все равно прервется (вопрос недель), у меня начинается и будет расти» [Числа I: 116]. Именно такая интрига составляет сюжет рассказов и романа Пруста. В его новелле «Виоланта, или светскость» героиня осознает, что любит юношу, только когда он отправляется в плавание. В новелле «Печальная дачная жизнь госпожи де Брейв» повествуется о впечатлительной даме, которая обладала настолько развитым воображением, что безнадежно влюбилась в посредственного молодого человека, ни разу ей не представленного. Наконец, линия Альбертины в «Поисках утраченного времени» завершается смертью героини, благодаря которой рассказчик, до этого разменивавшийся на ревность и внутренние сомнения, понимает, что любовь его стала от этого лишь сильнее и превратилась в острую тоску. Основная особенность этих сюжетов — превращение обыденного и банального в возвышенное, которое возможно благодаря воображению рассказчика. Потерянная навеки Альбертина превращается в образ, достойный многотомной истории любви, скорая потеря возлюбленного, которая угрожает рассказчице Фельзена, заставляет ее обратиться к художественному творчеству.

Этот же мотив «необратимости» присутствует в романах Набокова: так, воспоминания о потерянной родине, молодости и любви (определенном пространстве на карте «времени-пространства») составляют сюжетный каркас «Машеньки», а Гумберт Гумберт начинает свою исповедь, лишь

навек потеряв возлюбленную. Влияние Пруста в таких сюжетах проявляется в том, что основное действие разворачивается не в объективном мире, «снаружи», а «внутри», в собственном психологическом измерении героя.

Герои романов Фельзена непрерывно переживают мнимые и реальные расставания и никогда не могут соединиться — это характерная особенность мира прустовского героя. Для него ценны не сами отношения, а рефлексия о них. Таким образом, выделив несколько основных особенностей прустовского психологизма (любопытство к своему и чужому опыту, склонность к рефлексии), Фельзен развивал эти темы на материале эмигрантской жизни. Объектом психологического анализа Фельзена становилось в том числе его собственное отношение к творчеству Пруста. В романе «Письма о Лермонтове» он рассуждает о влюбленности в Пруста так, как если бы речь шла о чувстве — любовном или дружеском — к живому человеку. В том же ключе писатель относился к Лермонтову и другим писателям.

Повесть «Обман» и два последующих романа, «Счастье» и «Письма о Лермонтове» Фельзен планировал объединить в психологическую эпопею, объединенную общим рассказчиком, под названием «Повторение пройденного»<sup>5</sup>. В этой круговой архитектонике сюжета прослеживается влияние Пруста, спиралевидно повторявшего эпизоды воспоминаний в своем романном цикле. Таким образом, благодаря Прусту и другим модернистам традиционное поступательное развитие сюжета в писательской практике Фельзена отошло на второй план и уступило место концентрическому типу сюжета.

Фельзен стремился перенести в свое творчество не только приемы психологического анализа, свойственные Прусту, но и его синтаксис,

---

<sup>5</sup> В. Яновский упоминает об этом в «Полях Елисейских»: «Во время смешной войны он работал над новой книгой, предполагая ее назвать «Повторение пройденного». [Яновский 2000: 224]



полагая, что он лучше всего подходит для выражения сложных чувств и идей. При переносе французской фразы на русский лад Фельзен сохраняет характерные для Пруста знаки препинания — тире и скобки. Эти знаки вносят дополнительные смыслы, изменяя визуальный облик текста: тире необходимы для того, чтобы расширить границы повествования, в частности, временные, скобки — напротив, для того, чтобы ограничить и уточнить некое понятие. Так, Пруст, стремясь расширять временные и фактологические рамки повествования, охотно пользовался тире, как, например, во фразе «Сама не зная хорошенько почему, бабушка находила в колокольне Сент-Илер то отсутствие вульгарности, претенциозности и мелкости, которое побуждало ее любить и верить в огромную благодетельность их влияния — и природу, когда рука человеческая не умаляла ее, как делал это садовник моей двоюродной бабушки, — и произведения великих художников» [Пруст 2013 I: 127] (французский синтаксис в русском переводе оставлен без изменений). Заключенное в тире отступление о садовнике бабушки визуально делает фразу более воздушной и позволяет охватить в ней множество явлений: от искусства великих художников до частных проявлений мещанского вкуса.

Фельзену тире позволяли вставлять в текст размышления и догадки, преумножающие возможные смыслы его фразы, что внешне выглядит как лихорадочная смена мыслей: «Я иногда стараюсь понять, общая ли это черта или ваша — безостановочная смена забвений, стремительность, с которой вы забываете наши размолвки, если снова у нас ладится, и доброе согласие, если вы заняты иным, причем — разрушая, казалось бы, незыблемое согласие — вы как-то обезоруживающе наивны и жестоки» [Числа VI: 94]. «Расширительные» свойства тире распространяются и на дефисы: Фельзен создавал сложные прилагательные, в которых соединялись два качества, на первый взгляд далекие, но взаимно проясняющие друг друга: «знакомо-

*обидный», «явно-умышленно», «механически-душевный», «добровольно-действенный» и т.д.*

Кроме того, в прозе Фельзена часто появляются помещенные в скобки уточнения и замечания, порой не относящиеся прямо к теме предложения, но поддерживающие ощущение разветвленного потока мысли: «Сейчас им утеряно всякое надо мной преимущество (кроме разве что одного преимущества — денежного): он несомненно «продался» — пускай отчасти и ради вас — и поневоле стал для меня как-то меньше (пишу откровенно, с простой и безжалостной прямою, и не буду ничего ни приукрашивать, ни оправдывать из-за рыцарских чувств к сопернику или врагу), а главная, для меня решающая в нем перемена — что это я вами, что я читаю его безнадежно-грустные признания, что он уже давно не старается и не подтягивается, что он именно с вами неудачлив, жалок и слаб».

Такое раздробленное на синтагмы предложение с множеством придаточных является следствием ориентации Фельзена на импрессионистическую манеру Пруста, мазками создававшего иллюзию разрозненных проблесков мысли, которые складываются в цельную картину уже в воображении читателя. Страница, испещренная скобками, тире и кавычками, визуально отличается страницы, на которой повествование записано обычными распространенными предложениями. Знаки препинания задерживают мысль и взгляд читателя, заставляют его взглянуть на текст более отстраненно, как на типографическую диковинку, и в то же время более внимательно «перечитать», вникнуть в написанное.

И. Каспэ отмечает этот новый тип синтаксиса, использовавшийся Фельзеном, и замечает, что без влияния Пруста в этом новом подходе к построению предложений не обошлось: «Особенно привержен такому способу письма Юрий Фельзен, его пунктуация напоминает о Прусте и о Георгии Адамовиче одновременно. В романах Фельзена, имитирующих

личный дневник («Обман») и частную переписку («Счастье», «Письма о Лермонтове»), кавычки создают ироничную дистанцию по отношению к тем или иным стереотипам, общим местам («...“Выводы”, “прилежное всматривание”, вообще прилежание мне даются необычайно тяжело: я от природы ленив и рассеян, <...> что скрываю от всех, особенно от преуспевающих “тружеников”...») и в тоже время маркируют смыслы настолько серьезные, что их можно выразить только при помощи штампов». [Каспэ 2005: 131-132].

Творчество Ю. Фельзена — один из примеров усвоения русской культурой модернистских открытий двадцатых годов. В его тексте отражаются традиции русской классики (недаром второй его роман называется «Письма о Лермонтове»), стилистические открытия, сделанные Прустом, и специфика эмигрантского жизненного материала. Для авторов, близких к «парижской ноте», подражание мэтрам вовсе не считалось недостатком: установка на негромкие, интимные высказывания, акцент на полутонах и полунастроениях противопоставлялась декларативной новизне авангарда. Фельзен, однако, знал творчество Пруста досконально, в отличие многих представителей эмиграции, лишь говоривших о модном писателе.

В то же время, Фельзен не скрывал, что Пруст повлиял на него. Его стратегией был поиск опоры в изменчивом мире эмигрантской литературы, где даже инстанция читателя оказывалась неопределенной и шаткой, а то и вовсе подменялась инстанцией профессионального критика. Весомые имена и литературные школы, к которым можно было бы обратиться, напротив, подкрепляли позиции Фельзена, несмотря на возраст относившегося к «молодым» писателям, особенно среди авторов круга «Чисел». Мы уже упоминали, что И. Каспэ указывает на то, что авторы «парижской ноты» с неодобрением относились к литературному новаторству: «глухое о себе творчество» (определение Фельзена) не должно быть высказано слишком

громко, и поэтому Фельзен искал поддержки в чужих голосах. В качестве наставников он избрал Пруста и Лермонтова, однако, разумеется, интерпретировал их по-своему, повторяя лишь те черты поэтики, которые отвечали его нуждам.

Фельзен планировал создать психологический портрет героя новой эпохи — эмигранта без почвы, который полагается лишь на себя, которому не в чем укорениться, кроме собственного сознания. Этой задаче отвечало обращение к психологическому новаторству Пруста. Оно влекло за собой использование прустовской языковой стратегии: многословных осложненных предложений и двойных знаков препинания (кавычек, тире, скобок), я-повествования, сложных прилагательных. Фельзена интересовали две ипостаси Пруста: Пруст-психолог и Пруст-стилист. Характерно, что богатство интертекстуальных связей, огромный пласт культуры, к которому постоянно отсылает читателя повествователь «Поисков», позволяющий расширить рамки повествования, Фельзен игнорировал, и в своих романах углублялся в быт. Возможная причина этому — все то же неуверенное положение эмигрантского писателя: если повествователь Пруста чувствовал себя как дома во французской культуре, то Фельзен был оторван от русского культурного наследия, и это отразилось в односторонности переживаний его героя.

## ГЛАВА 3. РЕЦЕПЦИЯ М. ПРУСТА В ТВОРЧЕСТВЕ Г. ГАЗДАНОВА

### 3.1 Проблема знакомства Г. Газданова с творчеством М. Пруста в эмигрантские годы

Несмотря на то, что в 30-е годы сравнение творчества Газданова с творчеством Пруста на страницах эмигрантской печати стало общим местом, исследователи до сих пор не сошлись во мнении, читал ли Г. Газданов Пруста в 30-е годы или нет. Венгерский литературовед Л. Диенеш, автор большой биографии Газданова [Диенеш: 1995], и югославский исследователь З. Паункович [Паункович: 2003] утверждают, что Газданов прочитал Пруста лишь позднее, и ссылаются на некое «интервью, данное сорок лет спустя», однако само интервью и его выходные данные не указывают.

В книге “How It Was Done in Paris” Л. Ливак более подробно разбирает «прустовский след» в романе «Вечер у Клэр». Утверждение, что Газданов не читал Пруста, опирается лишь на упоминавшееся выше свидетельство Яновского о некоем «Г», однако, на наш взгляд, этого недостаточно, чтобы исключить возможные интертекстуальные связи, особенно учитывая неприязнь автора мемуаров «Поля Елисейские» к Газданову<sup>6</sup>. Кроме того, Пруст был столь популярен, что совершенно необязательно было читать все семь томов «Поисков», чтобы испытывать его влияние и подражать его стилю.

В тридцатые годы сам Газданов часто упоминал Пруста в статьях и заметках. В статье 1931 года «Мысли о литературе» Газданов отмечал, что эмигрантская литература постепенно «офранцузивается»: «Следовало бы

---

<sup>6</sup>Яновский, помимо прочего, дает Газданову следующую характеристику: «В литературе основным его оружием, кроме внешнего, словесного блеска, была какая-то назойливая, перманентная ирония: опустошенный и опустошающий скептицизм». [Яновский 2000: 213].

отметить влияние французской — не столько литературы, сколько литературной кухни, которая здесь особенно очевидна» [Газданов 2009 I: 734]. Газданов подчеркивал весомость символической фигуры Пруста в статье «Литературные признания»: «Нельзя же, поэтому, чтобы все писали, как Толстой или Пруст» [там же: 736]. В заметке «О Шмелеве» Газданов в качестве одной из характеристик личности Шмелева использовал отзыв того в анкете о Прусте: «И Пруст, и Франс просто недоступны Шмелеву, как недоступен Поль Валери какому-нибудь уездному дьякону, который к тому же и по-французски не знает» [там же: 773]. Не пытаясь оспорить само утверждение Газданова, сделанное, очевидно, в рамках полемики между «старшим» и «младшим» поколениями эмигрантских писателей, отметим, что Пруст здесь предстает как авторитетный представитель той художественной школы, к которой Газданов относил и себя. В статье «Борьба за правду» (предположительно 1930 года) Газданов проводил аналогию между русской публикой, неверно оценившей творчество Дона Аминадо, и французами, не сразу верно истолковавшими творчество Пруста [там же: 777].

Справедливо предположить, что если бы Газданов в 30-е годы абсолютно не был знаком с творчеством Пруста, он вряд ли бы столь настойчиво упоминал его имя в различных обстоятельствах. В противном случае все отсылки к Прусту (впрочем, Газданов не писал о нем ничего конкретного) могут быть истолкованы лишь как дань литературной моде. Как бы то ни было, Газданов знал о Прусте достаточно, чтобы включать его в современный литературный процесс, говорить о нем и проводить аналогии между его творчеством и творчеством русских писателей-эмигрантов.

Л. Ливак в предисловии к собранию сочинений Фельзена сравнивает влияние Пруста на Фельзена и Газданова: «Гайто Газданов, к примеру, приобретший репутацию прустиянца после выхода романа «Вечер у Клэр»

(1930), Пруста не читал, в чем признался гораздо позже, в 1930-е годы же предпочитая сохранять за собой право на лестное литературное родство. В отличие от автора «Обмана», опубликованного в том же году, автор «Вечера у Клэр» почерпнул свое представление о Прусте из критических статей, не затрудняясь чтением трудного и длинного французского романа» [Фельзен 2012: 23]. Эта характеристика не совсем полна. Л. Ливак анализирует лишь синтаксис Газданова, довольно поверхностно сравнивая его по длине предложений с синтаксисом Пруста: «последовательное стремление Пруста к более точному самовыражению, влекшее за собой умножение придаточных предложений и эпитетов, заменено у Газданова желанием шокировать читателя синтаксической и семантической разорванностью длинного периода». Видимо, в этом утверждении он опирается на наблюдения современников за синтаксисом Газданова.

Сравнение творчества Газданова и Фельзена было осуществлено еще В. Вейдле – он же упоминал в связи со стилем русских авторов творчество Пруста: «И ведь не совсем она обычна и сейчас для русского уха, столь же необычна, как и проза Фельзена, хоть и не похожа на нее, гораздо более четко артикулирована, чем она. По ритму, как и по тону, обе эти прозы – французского покроя, но впечатления переводной они все-таки не производят. В обоих случаях и тон этот, и ритм издали напоминают Пруста, но никакой подделки «под Пруста», да и никакого прямого подражания Прусту в них нет. Сама концепция повествования, изображающего не мир, а восприятие его автором, идет тут и там – в различных преломлениях – от Пруста» [Газданов 2009 V: 431]. В формулировке Вейдле особенно важна ее последняя часть, раскрывающая суть стиля Газданова – передачу оттенков восприятия мира, а не самого мира. Аналогия с Прустом, подвергавшим анализу жизнь бессознательного, вполне законна.

Г. Адамович, главный «недоброжелатель» Газданова и Сирина, в рецензии на рассказ «Третья жизнь» объяснял особенности синтаксиса Газданова иначе – следованием неким обобщенным зарубежным образцам: «Это законченный образец новейшей эмигрантской беллетристики, со множеством влияний, умело переработанных, и каким-то врожденным даром попасть в самый корень современных вкусов и мод. Много психологии, мало действия, длинные, запутанные фразы, запятые и точки с запятой вместо бедных, безнадежно устарелых точек» [Адамович 2007: 137]. Основное отличие фразы Газданова от фразы Пруста, по мнению современников первого, заключалось в том, что ее можно было разделить точками на несколько предложений без потери смысла. Придаточные Пруста с помощью скобок и запятых «спрятаны» внутри главной конструкции, в то время как придаточные Газданова нанизываются на нить повествования одно за другим. С другой стороны, Газданов подражал синтаксису Пруста не механически, а интонационно: ему важно было создать фразу с «длинным дыханием» и музыкальным эффектом ретардации, и в этом он вполне преуспел.

Если для Пруста длинные синтаксические периоды были необходимостью, продиктованной тем, что он должен был передать извилистую мысль рассказчика, блуждающую в разных областях знания, то для Газданова длинные многочленные предложения — элемент намеренной «лиризации» прозы, делающий текст более музыкальным и выразительным. Однако синтаксис отнюдь не единственный атрибут возможного влияния Пруста на Газданова, ведь Газданов выбирает «прустовские» темы — время и память — и использует ретроспективный тип сюжета. Это позволило Л. Ливаку предположить, что Газданов пишет не «прустианскую» прозу, а «неопрустианскую», т.е. что он следовал тем же актуальным тенденциям, что и его современники-французы и русские эмигранты. Если Ю. Фельзен



подражал Прусту, поскольку считал его «неудачливым» писателем, чей голос лучше всего подходит для выражения чаяний «незамеченного поколения», то Газданов выбирал Пруста в качестве образца, поскольку тот был одним из наиболее популярных и признанных франкоязычных писателей 20-х годов

В 1970 году Ю. Иваск в передаче из цикла «О книгах и авторах» на радио «Свобода», подводя итог творчества Газданова, озвучил тезисы, которые легли в основу читательского восприятия писателя, устоявшегося на тот момент. Миф об ученичестве у Пруста продолжал жить и после того, как эта тема отшумела в эмигрантских газетах 30-х годов: «Многие герои Газданова буржуазны по своему положению в обществе, но не по своей психологии, и в этом смысле они отчасти напоминают героев Марселя Пруста, который несомненно повлиял на Газданова, как и на некоторых других эмигрантских прозаиков — на Юрия Фельзена, на Владимира Варшавского» [Газданов 2009 V: 406].

Этому высказыванию Иваска предшествовала в эмигрантской критике целая «кампания» по выявлению литературных связей между Прустом и Газдановым. Сравнивая Газданова с популярными на тот момент французскими авторами вообще (и Прустом в частности), авторы критических заметок стремились определить место автора «Вечера у Клэр» в новой эмигрантской литературе с точки зрения категорий «подражательности» / «аутентичности» и «русскости» / «нерусскости». В зависимости от того, каких ценностей придерживался тот или иной журнал, подражательность и космополитичность могли рассматриваться как достоинства или как недостатки.

М. Слоним в рецензии на «Вечер у Клэр» высказал мнение, что литературная связь между творчеством Пруста и Газданова сомнительна, потому что Газданов недостаточно широко применял психологический анализ: «Мне кажется, что говорить о непосредственном влиянии Пруста на

Газданова нельзя. Основное в манере Пруста не то, что он вспоминает, что он воспроизводительную память делает творческим началом своих произведений, а то, что он достигает этого замедления, почти остановки времени путем совершенно исключительного расщепления мыслей и ощущений на тончайшие волокна <...> У Газданова не заметно стремления к психологической детализации. Он скорее воспринял от Пруста другое: метод рассказа по принципу случайных и внешних ассоциаций, но и это не является определяющим творческую линию Газданова» [Газданов 2009 V: 376].

К. Зайцев, напротив, полагал, что «Вечер у Клэр» – пример слепого подражания Прусту и механического усвоения его методов: «В ней [книге] автор не только пользуется техническими приемами Пруста, но пытается взять и общий тон Пруста, влезть, так сказать, в его кожу. Что же получается? Получается некий «пастиш», — книга, написанная «под Пруста», некая имитация, подделка, фальсификация» [Газданов 2009 V: 383]. Однако, согласно наблюдениям Ю. Тынянова, подражание и пародия играют важную роль в эволюции литературных форм [Тынянов 1977], и в новой модернистской эстетической системе, которой следует Газданов, вовсе не являются недостатком.

Проявления «прустовской линии» в творчестве Газданова не исчерпываются внешними эффектами – использованием усложненного синтаксиса. Куда более глубокое усвоение актуальных модернистских схем проявилось в области психологизма и в тяготении к метароманным построениям. Как отмечает И. Дьяконова [Дьяконова 2003], девять романов Газданова могут быть рассмотрены как метароманный цикл. Главные его особенности – общий или схожий главный герой, тема творческого воплощения жизни, лиризация прозы и субъективность. Такой творческий проект не мог возникнуть без учета опыта Пруста, который в эмиграции как раз ассоциировался с образом писателя, создавшего из собственной жизни

книгу. Аналогию с творчеством Пруста подсказывает не просто повествовательная структура отдельных романов Газданова, но то, что Газданов создает из них цикл, объединенный общим повествовательным принципом. Эта задумка похожа на план Ю. Фельзена по созданию психологической эпопеи «Повторение пройденного», который явно был подсказан структурой романного цикла Пруста.

### **3.2 Влияние художественных открытий М. Пруста на поэтику прозы Г. Газданова**

В романе «Вечер у Клэр» Газданов обращается к теме памяти: в ретроспективном сюжете герой перебирает свои воспоминания, начиная с детства. Газданов поддерживал спекуляции об автобиографическом характере своего романа, в то время как Пруст более тонко играл с биографией своего героя, подчеркнуто отдаляясь от него, при этом создавая эффект призрачного двойничества между литературой и жизнью (так, Альбертина называет героя «Мой милый Марсель»). Тем не менее, Газданов использует типичные «знаки» психологического анализа, почти дословно цитируя штампы, которыми наполнены статьи о творчестве Пруста: «погружение на дно сознания», «глубина сознания», «погружение в себя» (Б. Поплавский называл такой прием «психоаналитическими стенограммами» [Числа II-III: 310]). Помимо этого, Газданов пользуется приемами цветописи и музыкальных метафор, которые отмечали у Пруста критики и исследователи его творчества.

Имитация приемов смежных искусств – одна из характерных особенностей поэтики Пруста, обусловленная как общим фоном эпохи (установкой на «рукотворность» искусства), так и его собственным эстетическим проектом. Постоянное использование метафор расширяет

время и пространство романа, позволяя воссоздать широкое, не знающее границ течение внутренней жизни человека. Метафора позволяет «мотивировать» переход мысли от одного предмета к другому — по принципу аналогии. При этом изобилие «визуальных» метафор помогает лучше запечатлеть мгновение: недаром написано так много работ, посвященных связи прустовской прозы с живописью и фотографией — большая их часть связана с тезисом Лессинга о «пространственных» и «временных» искусствах. Пруст выбрал литературу (несмотря на желание в молодости стать художником), потому что ей доступны приемы других видов искусства. Помимо приемов живописи, Пруст обращался к стилевой имитации музыки, которая естественным образом «вливается» в литературу благодаря мелодическим свойствам языка. Кроме того, ему доступны «архитектурные» композиционные приемы, связанные с выразительностью крупных объемов и масс («подвижное равновесие масс», согласно определению О. Манделштама [Манделштам 1999: 176]).

Таким образом, романский цикл «В поисках утраченного времени» полностью оправдывает определение «синтетического романа». Роман Пруста совмещает эстетические ресурсы разных видов искусства на уровне аналогий и метафор. Как указывает М. Майн в книге “Proust’s Challenge to Time”, образы писателя Бергота, художника Эльстира, композитора Вентейля не просто представляют, как на выставке, свои виды искусства, а помогают рассказчику придумать остроумный ответ Времени» [Mein 1962: 103].

У этих персонажей, как и у автора, общая задача: открыть зрителю, читателю, слушателю свое воображение и пробудить его фантазию, — различаются лишь конкретные способы достижения цели. «Синтетический» способ, избранный Прустом, в широком смысле подразумевает веру в универсальность и бессмертие искусства, в его способность противостоять разрушительным Времени и Истории. Отзвуки прустовского

«синтетического романа» отчетливо различимы и в творчестве его последователей в 20-30е годы XX века.

Как указывалось выше, одной из граней рецепции Пруста стало внимание к различным средствам выразительности, присущим новому типу «романа об искусстве» (соединившему в себе функции «романа о художнике» и «романа о романе»). При этом критиков привлекала возможность «расшифровать» логику прустовских приемов, которые так их очаровывала. Даже синтаксис Пруста породил массу толкований. Так, В. Беньямин заметил, что чередование длинных и коротких фраз, паузы, отмеченные тире и скобками, имитируют дыхание больного астмой: «Астма вошла в его произведения, если вообще не создала его искусство. Его синтаксис на каждом шагу воспроизводит эти удушья. А ироническая, философская, дидактическая рефлексия похожа каждый раз на вздох, с которым кошмар воспоминаний падает как камень с души» [Беньямин 2000: 311]. Такой подход показывает, что сама логика прустовской поэтики приглашала читателя поиску ее скрытой механики. Авторы, которые пытались уловить актуальные тенденции прозы, ассоциировавшейся с «линией Пруста», также искали скрытые изобразительные возможности в использовании нарративных приемов других искусств.

Типологически сходные с прустовскими приемы используются и Газдановым. Цветопись в его романе дополняет приемы психологического анализа. Лиловый и синий цвета (по совпадению или намеренно — любимые цвета прустовского повествователя) приобретают самостоятельное значение: в самом начале «Вечера у Клэр» герой видит «лиловый бордюр обоев». Сцена у Клэр, открывающая повествование, решена в прустовской цветовой гамме: «Синий цвет обоев в комнате Клэр мне показался внезапно посветлевшим и странно изменившимся. Темно-синий цвет, каким я видел

его перед закрытыми глазами, представлялся мне выражением какой-то постигнутой тайны...» [Газданов 2009 I: 46].

Газданов почти воспроизводит в этом отрывке сцену, в которой мучимый бессонницей прустовский рассказчик на первых страницах «Поисков» рассматривает обои комнаты. Кроме того, он точно угадывает типично прустовский прием «цветных понятий»: когда определенную окраску имеют не только звуки, но и местности, имена, эмоции. «Синий цвет имени Германт» появится и у В. Набокова в романе «Ада», а в лекции о Прусте Набоков будет особенно выделять в его текстах лиловый цвет, «цвет самого времени» — видимо, цветовая гамма романов Пруста не оставила равнодушными русских писателей.

Появление синего и лилового цветов в парижской сцене у Клэр маркирует, на наш взгляд, «французскость» героини. В сценах, локализованных в России, образ Клэр также сопровождают синие детали: «синий ковер» в квартире ее родителей, «синее стекло», на котором рассказчик видит мечту о Клэр, вернувшейся в Париж, «синяя река», которая течет в ее комнате. Такие детали, на первый взгляд незначительные, создают психологический портрет героя, который обладает способностью видеть за явлениями обыденной жизни скрытый сюжет, воссоздавая его по различным знакам, таким, как цвета, звуки или вкусовые ощущения.

Особенно показательным, что свое особое мировидение рассказчик объясняет «болезнью» (а это важный элемент мифа о Прусте): «Болезнь, создавшая мне неправдоподобное пребывание между действительным и мнимым, заключалась в неуменье моем ощущать отличие усилий моего воображения от подлинных, непосредственных чувств, вызванных случившимися со мной событиями» [там же: 48]. Тема болезни будет развиваться в романе и впредь: «я долго не понимал внезапных припадков моей усталости — в те дни, когда я ничего не делал и не должен был бы

утомиться. <...> Потом я догадался, что неведомые мне законы внутреннего движения заставляют меня пребывать в *постоянных поисках и погоне* за тем, что лишь на мгновение появится передо мной в виде громадной, бесформенной массы, похожей на подводное чудовище, — появится и исчезнет» [там же: 79; курсив наш – АН]. Газданов углубляет миф о больном писателе, который не оставляет своего ремесла: в схеме постпрустианского модернизма романтическая метафора дара как болезни нередко реализуется, переходит в статус физиологической данности.

После короткой событийной завязки повествование Газданова предсказуемо обращается к детским впечатлениям, внутреннее зрение повествователя устремлено «в тот период времени, понимание которого мне теперь уже недоступно» [там же: 51]. Это принципиальное отличие «неопрустианского» романа от «прустианского»: если повествователь Пруста создает иллюзию свободного поиска, случайного перебора воспоминаний, перемежая значительные эпизоды с эпизодами, которые не имеют никакого влияния на логику сюжета, то в типе повествования, популярном в 30-е годы XX века, все детали и эпизоды подчиняются первоначальному плану – создать цельную жизненную историю.

Это отличие коррелирует с отличием между «произвольной» и «непроизвольной» памятью, которое обозначил еще А. Бергсон. Воспоминания Газданова, в отличие от воспоминаний Пруста, подчиняются нормальной биографической хронологии: сначала детство, потом отрочество, потом юность, и значение каждого события в тексте заранее определено: «Прежде чем я понимал смысл какого-нибудь события, проходило иногда много времени, и только утерев совсем воздействие на мою восприимчивость, оно приобретало то значение, какое должно было иметь тогда, когда происходило» [там же: 79].

Тем не менее внутренняя логика газдановской ретроспекции отражает, на наш взгляд, прямое или косвенное влияние Пруста. В развернутых, даже несколько затянутых описаниях Газданов четко следует самой известной формуле воспоминаний Пруста: вкус связывается с визуальными и акустическими образами воспоминаний. Эта формула используется несколько раз – как нечто само собой разумеющееся, поэтому ее сложно счесть случайной находкой: «Так же, как для того, чтобы совершенно отчетливо вспомнить мою жизнь в кадетском корпусе и ни с чем не сравнимую каменную печаль, которую я оставил в этом высоком здании, мне было достаточно почувствовать *вкус* котлет, мясного соуса и макарон, так, как только я слышал *запах* перегоревшего каменного угля, я тотчас представлял себе начало моей службы на бронепоезде...» [там же: 142] Курсив наш – АН.) Предложение насчитывает 14 строк, в нем несколько придаточных, сравнительных оборотов, долгое перечисление деталей — таким образом, синтаксис в духе современного французского романа поддерживает сопоставление вкусовых и обонятельных реакций и выявление их роли в работе памяти.

В передаче «Достоевский и Пруст», транслировавшейся на радио «Свобода» 8 октября 1971 года, Газданов отмечал, что ценность творчества Пруста — в уникальной точке зрения, с которой он показывает «переходы из одной жизни в другую» [Газданов 2009 IV: 419]. Эта метафора может быть прочитана в контексте музыкального «транспонирования» тем из одного регистра в другой, столь близкого Г. Газданову. В «Вечере у Клэр» Газданов наблюдает, как гармонические звуки детства и юношества сменяются какофонией Гражданской войны, а вслед за ней — пошлостью парижских песенок. В «Водяной тюрьме» герой существует в нескольких модусах: в пространстве своих воспоминаний и мыслей («водяной тюрьме») — и в условностях полусветской жизни. Когда он переходит из одного



пространства в другое, композиционное единство поддерживается единообразием его восприятия, в частности, музыкального и художественного. Например, музыка выражена в визуальных образах (облака, пузырьки) и сопровождает все круговое путешествие героя из сна в сон.

В новелле «Водяная тюрьма» Газданов обращался к теме «прустовского» созерцания жизни изнутри сознания: герой — пленник, заключенный в своеобразный «аквариум» собственного восприятия жизни, из которого не может выбраться, но может подмечать мельчайшие детали жизни. Газданов заимствует прустовский принцип фокализации, оптику — тщательное описание пространства повествования как снаружи (извне), так и изнутри. Повествователь Газданова начинает историю с темы спиралевидного движения времени: «по-прежнему гремел граммофон в комнате студента-грека, по-прежнему другой мой сосед, молодой человек из Вены, был тих и пьян, как в прошлом году, по-прежнему хозяин гостиницы играл в ближайшем кафе, поспешно тасуя карты и ежедневно проигрывая то небольшое количество денег, которое ему давала жена» [Газданов 2009 I: 639].

Размеренное созерцание прустовского рассказчика, который наблюдает круговое течение времени на протяжении семи томов, заменено у Газданова анафорическим абзацем, все предложения которого начинаются со слов «по-прежнему», поскольку рассказ требует более плотного сжатия событий. Таким образом, круги времени в рассказе «Водяная тюрьма» движутся не размеренно, а надоедливо повторяются. Это объясняет куда более мрачный тон рассказа Газданова, обусловленный материалом замкнутой эмигрантской жизни. В «Водяной тюрьме» Газданов создавал пастиш на собственный роман «Вечер у Клэр» и на «метод Пруста» популярный в ту эпоху.

Как указывает Е.А. Яблоков, в новелле «Водяная тюрьма» (1929) писатель воспроизводит фабульные ходы романа «Вечер у Клэр» [Яблоков 2003]. Однако круг возможных прочтений не ограничивается указанием на повторение композиционной формулы. Газданов вставляет в рассказ ряд скрытых аллюзий на Пруста. Выбор этих цитат объясняется тем, что они были на слуху в эмигрантской литературной среде — а поскольку Газданов читал отзывы на свой роман, он мог сознательно поддерживать аналогию с Прустом. Так, Газданов наверняка был знаком с первыми несколькими страницами «Поисков» — тем знаменитым пассажем, где повествователь выныривает из сна. В тексте Газданова переживания мучающегося бессонницей героя ужаты до абзаца, но главные смысловые точки сохранены: это фантазия на тему далеких стран и времен, осязательные галлюцинации.

Сон и переход между явью и сном — популярная тема модернистской прозы: «Ложась в кровать, я представлял себе качающийся гамак, чудом повисший над заливом, серо-синюю поверхность Босфора, прекрасные виллы, выступающие прямо из воды, белые проплывающие, как сквозь сон, паруса птиц и волнистые зеркала течений; и это сложное очарование вдруг ослабляло меня, и тело мое становилось мягким и усталым, точно я провел ночь с женщиной» [Газданов 2009 I: 644]. Упоминание «памяти тела» — деталь, которая была почерпнута из прустовских исследований бессознательного, опиравшихся, в свою очередь, на актуальные психологические штудии того времени, причем Газданов использовал практически парафраз размышлений рассказчика «Поисков»: «Иной раз, пока я спал, из неудобного положения моей ноги, подобно Еве, возникшей из ребра Адама, возникала женщина. <...> от поцелуя этой женщины, с которой я только что расстался, щека моя все еще горела, а тело ломало от тяжести ее стана» [Пруст 2013 I: 41]. Грезы обоих рассказчиков восходят к бодлеровской традиции «путешествия без паруса и пара», но, поскольку

первые страницы романа Пруста в начале 30-х годов были у всех «на слуху», можно предположить, что текстуальное совпадение не случайно: Газданов следует «духу» Пруста.

Смутные, невысказанные еще переживания воплощены в образе «водяного пленника» — отражения в зеркале — и разрешаются лишь в финале через ряд фантастических, галлюцинаторных образов. В первом абзаце писатель моделирует пространство серией сменяющихся планов: от общего плана здания (читатель видит гостиницу, находящуюся недалеко от Одеона) — к плану города (куда герой вернулся, «проживя год на другом конце Парижа» [Газданов 2009 I: 639]), а после — к самому малому пространству — череде гостиничных комнат и образам их обитателей. Такое внимательное отношение к описанию комнат, интерьеров — характерная черта «матрешечных» текстов Пруста, где рассказчик может переходить от крупного плана к общему, от интерьера к экстерьеру. Этот прием создает своего рода эффект блуждающей камеры, которая дает возможность добавлять подробности в текст и имитирует «текучесть» мыслей рассказчика.

Кроме того, такой прием монтажа планов показывает, что Газданов так же, как и его старшие современники, стремился к расширению пространства литературного произведения и обогащению его приемами других искусств, в частности, кино и архитектуры. Появление ярко представленного «фокуса наррации» (термин К. Брукса и Р.П. Уоррена [Brooks, Warren, 1959], сходный с термином Б. Успенского «точка зрения») говорит об исторических изменениях, произошедших в прозе XX века, во многом обусловленных открытиями Пруста и Джойса (о которых так много говорили в эмигрантской прессе как раз, когда Газданов издавал «Вечер у Клэр» и парижские рассказы).

В «Водяной тюрьме» (рассказ взят нами в силу его репрезентивности: многие его свойства повторяются и в других рассказах Газданова 20-30-х

годов) широко представлены и живописные аллюзии. Традиция живописного экфрасиса в русской литературе восходит к Гоголю, и Газданов подчеркивал это: «самый большой портрет изображал испанского генерала в полной парадной форме: генерал был стар и носил седые усы, спускающиеся вниз, и его мужественное простое лицо несколько напоминало Тараса Бульбу» [Газданов 2009 I: 646]. Однако aberrации точки зрения касаются не только непосредственно живописи, но и миропорядка в целом. Так, образ кокотки m-lle Tito, собирающей эти картины, жеманно изъясняющейся на смеси языков («она говорила по-французски с ошибками и небольшим русским акцентом, по-русски же говорила с французским акцентом и тоже с ошибками» [там же]) и небольшого «кланчика» вокруг нее, напоминает светские страницы Пруста не только тематикой, но и наличием отдельного повествовательного фокуса, благодаря которому герой отделяется от прочего общества.

Повествователь оказывается отчужденным наблюдателем в обществе, отгороженным от всех своим одиночеством, но именно потому он концентрируется на двойных знаках света. Двойные знаки — также особенность модернистской оптики, в которой за одним планом понимания может скрываться другой. Психологический роман XIX века также использовал элементы такой психологической многозначности (как, например, это делал Л. Толстой), но в рамках модернистских текстов эта раздвоенность принимает структурный характер.

Описание «салона» m-lle Tito построено по тому же принципу, что и описание «кланчика» Вердюренов, эволюцию которого Пруст прослеживает на протяжении всех семи томов «Поисков». Газданов приводит двойной смысловой ряд: то, что хотела показать M-lle Tito, и то, что увидели остальные. Рассказчик регистрирует эту разницу: «Она всегда говорила: вы не думайте, я это хорошо понимаю, — точно все ее собеседники ожидали,

что она этого не поймет, и точно понимание ее являлось для них одним из сюрпризов, которые она очень любила» [там же: 649]. К тому же двойному языку относится описание мимики участников кружка, приобретающей свойства масок: «Но аббат не переставал улыбаться, и только складка его губ менялась в зависимости от того, какой происходил разговор» [там же]; «с таким же вниманием его слушала поэтесса; она даже приоткрывала немного рот с видом капризного ребенка, но ровно настолько, чтобы это оставалось приличным» [там же: 651]. Ж. Делез в работе «Марсель Пруст и знаки» называл светские знаки «заместителями мысли или действия»: «светские люди не думают и не действуют, но производят знак». Наблюдение светских знаков, которым занимается рассказчик «Водяной тюрьмы», заканчивается громким скандалом, tutti всех светских голосов и гримас, и после этой кульминации все линии, которые были начаты в начале рассказа, наконец сходятся в финале. Рассказчик снова попадает в «сон», в изменчивый «громадный и темный дом» [там же: 657], полный разнообразных фантомов. Газданов углубляет субъективизм Пруста: если повествователь «Поисков» разделяет мир на внешний и внутренний, то в рассказе Газданова «внешнее» приобретает черты субъективного переживания.

Учитывая, что влияние Пруста в эмигрантской критике 30-х годов оценивалось неоднозначно, можно предположить, что Газданов, зная, разумеется, о прустовской популярности, использует элементы пародии или пастиша. Это особенно заметно в небольших рассказах, в которых стилистические приемы сконцентрированы на минимальном объеме текста. В «Водяной тюрьме» и других рассказах тридцатых годов («Черные лебеди», «Великий музыкант», «Фонари», «Исчезновение Рикарди») Газданов отдавал дань новейшим тенденциям западной литературы. Так, в рассказе «Черные лебеди» использован прием регистрации потока вещей и ощущений, причем многофигурная композиция эпизода выражена в нарочито длинной фразе,

осложненной сравнительным оборотом: «Как и всегда в первую минуту, я увидел нечто невыразимое во всем, что окружало меня, — в кинематографической витрине на углу, в остановленном грузовике со свернутыми колесами, чем-то похожем на человека, застывшего в неестественной и искривленной позе, в торговке зеленью, катившей свою ручную тележку, — я увидел во всем этом непонятное движение и скрытый от меня смысл...» [там же: 677].

Сходное ощущение важности момента, но при этом его принципиальной невыразимости постоянно испытывает герой Пруста: «Увидев на воде и на стене бледную улыбку солнца, я, размахивая сложенным зонтиком, в полном восторге закричал: «Ух ты, ух ты, ух ты, ух ты!» Но я тут же почувствовал, что не имею права довольствоваться этими ничего не значащими словами, что я должен пристальнее взглянуть в мое восхищение» [Пруст 2013 I: 208]. Поиск подходящего слова, приема, фразы — устойчивый прием литературы 30-х годов, в которой целостность субъекта, личности повествователя уже постепенно начинала разрушаться.

Не избежал влияния «парижской» литературной моды и рассказ «Исчезновение Рикарди». В нем повествуется «о влюбленности и об умирании» [Газданов 2009 II: 322]: герой, знаменитый певец, узнает, что болен проказой. Больной отличается все тем же «двойным зрением», о котором мы писали выше — он параллельно всматривается в глубь своего сознания и в детали внешнего мира (интерьеры, картины), соотнося эти два плана: «Они находились в квадратной комнате, стены которой были обиты материей цвета *grisperle* без каких бы то ни было узоров; посередине стоял черный лакированный стол, у одной из стен — черный же диван; прямо перед своими глазами Рикарди видел довольно хорошую копию рембрандтовских пилигримов, принесших с собой и сюда тот далекий и слабеющий полумрак картины, о котором Рикарди в свое время, учеником

консерватории, написал несколько десятков плохих стихотворений» [там же: 321].

В кругу литературных предпочтений героя есть «Шагреновая кожа» О. Бальзака и «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда, что создает для рассказа Газданова определенную рамку литературной традиции, поскольку в обоих произведениях речь идет о неминуемой и загадочной смерти (и бессильной попытке ее предотвратить). Когда герой узнает о своей смертельной болезни, фокус наррации меняется, и переносится с его воспоминаний в настоящее, в котором он начинает с точностью фотографического аппарата регистрировать визуальную сторону жизни. Обнаружив у себя болезнь, Рикарди начинает чувствовать «движение времени» [там же: 318] и затем уезжает — Газданов оставил финал открытым.

Эти детали соединяются в специфический тематический комплекс новой литературы: болезнь, смерть и объединяющее их искусство, выраженное во всех возможных формах (Рикарди — знаменитый певец, имевший претензии стать стихотворцем и обладающий наблюдательностью художника).

Рассказ «Счастье»<sup>7</sup> содержит парафраз сюжета первой части «Поисков». Главный герой — «не по годам развитый» французский мальчик пятнадцати лет. Его мать умерла во время родов, и вся забота легла на отца: без отцовского поцелуя в лоб невротический мальчик не засыпает. Газданов вкратце показывает сцену ожидания такого вечернего поцелуя, перекликающуюся с первыми страницами «Поисков»: «Андре был умным мальчиком, способным учеником и таким любителем чтения, что Дорэн, спавший чрезвычайно крепко, специально купил себе будильник, который он ставил на два часа ночи, — чтобы проснуться и идти в комнату Андрэ; он

---

<sup>7</sup> Впервые опубликован в №49 «Современных записок» в 1932 году – в том же номере были опубликованы первые главы романа Набокова «Камера обскура».

заставал сына в кровати с книгой в руках. — Ну, monsieur, — говорил он, — monsieur все читает? — Он вынимал у него книгу из рук, целовал его в лоб и уходил — *и только тогда Андрэ засыпал*» [там же: 338].

Вечерний поцелуй становится одной из тем рассказа: позднее Андрэ целует перед сном в лоб уже мачеха, и этот поцелуй кажется ему неприятным. Сходство с собирательным образом прустовского рассказчика усиливает мечта мальчика стать писателем: «Он мечтал о том, что со временем он станет знаменитым писателем, вроде тех, чьи книги издает Grasset или Nouvelle Revue Française; как в черном пальто и синем костюме, с беретом на голове и с часами «Омега» на левой руке он будет проходить по Латинскому кварталу и как чей-то бесцеремонный голос скажет сзади него: «Mais regardez donc c'est bien André Dorin» [там же: 347].

Прогуливающийся Пруст — образ из статьи М. Алданова, как раз выступавшего в роли «бесцеремонного прохожего», который хотел поглядеть на знаменитого писателя. В качестве издания, где будет публиковаться будущая знаменитость, Газданов выбрал Nouvelle Revue Française — газету, в которой Пруст работал, и которая сильно поспособствовала его посмертному признанию. Дальнейшему развитию аналогии способствует описание литературной работы мальчика: он пытается писать рассказ, но вымысел не особо ему удается. Сюжетной прозе он предпочитает ведение дневника, «в котором ничего не нужно было выдумывать» [там же: 348].

Другая деталь к портрету юного писателя — нешуточное увлечение лепидоптерологией. Примечательно, что в NRF печатался не только Пруст, но и В. Набоков в тридцатые годы — например, его первый франкоязычный рассказ «Mademoiselle O» был напечатан в этом издании в марте 1937 года. В отзыве на творчество В. Сирина Г. Иванов (вслед за Адамовичем) предполагал, что влияние Пруста на писателя так сильно, что тому стоило бы печататься как раз в NRF, но он предпочитает занять еще свободную нишу



подобной литературы на русском языке. Как бы то ни было, газета *Nouvelle Revue Française* для круга «Чисел» становится практически синонимом французской литературы, а Пруст становится эталоном французского писателя.

С творчеством Набокова рассказ Газданова связывает вдобавок мотив слепоты, физической и душевной. Отец героя сначала слеп к изменам своей жены, затем — слепнет по-настоящему. Еще до того, как Набоков написал роман «Камера обскура», Газданов экспериментировал с приемами передачи визуальной депривации в рассказе «Счастье», описывая, как слепой по-новому ощущает мир: «От каждого человека шел точно горячий ветер, и по тому, насколько он слаб или силен, Дорэн знал, в каком состоянии находится этот человек» [там же: 359]. Набоков воспользовался практически теми же оборотами при описании ощущений слепого Бруно Кречмара: «Чутьем, впрочем, он знал, что Магда где-то около горки с миниатюрами — оттуда шло как бы легчайшее, ядовито-душистое тепло, и что-то дрожало так, как дрожит воздух в зной» [Набоков 2006 III: 391].

Тем не менее, слепота делает героя Газданова более чувствительным к другим сторонам жизни, и по интонации жены он узнает наконец, что та ему изменяет, в отличие от героя Набокова, который слепнет именно по этой причине. Однако к сюжетному сходству примешивается сходство приемов: переход на «точку зрения» слепого. «Ослепление» героя, глазами которого читатель видит мир, — логичное следствие модернистских экспериментов с фокализацией, новый эксперимент, который поставили Газданов и Набоков, стремившиеся влиться в актуальную, «неклассическую» литературу.

Сюжетное сходство рассказа Газданова и романа Набокова показывает также, что существовал общий публицистический фон, на котором разворачивались литературные баталии и который являлся дополнительным, общим метатекстом, в рамках которого разрозненное творчество эмигрантов

собиралось в единый сюжет. Рассказ Газданова «Счастье» вышел в №49 «Современных записок» в 1932 году — ровно в том же номере, что и первый фрагмент романа Набокова «Камера обскура». Отзыв Г. Адамовича на рассказ Газданова подтверждал, что оба автора воспринимались в эмиграции как наследники некоей единой литературной линии: «Это очень способный беллетрист, по блеску и какой-то постоянной удачливости письма стоящий рядом с Сириным или непосредственно после него» [Газданов 2009 II: 715].

По мнению Г. Иванова, Сирин и Газданов похожи именно тем, что опираются на французскую литературу: «В этом номере «Чисел» как раз помещены вещи двух авторов: Ю. Фельзена и Г. Газданова, творчество которых развилось по знаком той же новой французской литературы, имитатором которой показал себя Сирин в «Защите Лужина» [Числа I: 235]. Ко времени написания рассказа «Счастье» Газданов не только не отказался от связи с французской литературой, он еще более подчеркивал ее, используя французский язык, сюжеты французской жизни и приемы новейшей французской литературы.

### **3.3 Принцип музыкального контрапункта в творчестве Г. Газданова и М. Пруста**

Как указывалось выше, музыкальный принцип организации текста составил одну из основ метароманного повествования Пруста. В эссе “Phrase de Proust” [Milly 1983] французский исследователь Жан Милли называет два типа изобразительности, которые отражены в синтаксисе Пруста. Он предлагает именовать их «фразой Бергота» и «фразой Вентейля». Напомним, что Пруст «собирает» в романе представителей разных видов искусства и вкладывает в их уста суждения, сходные с его собственными. «Голос» музыки связан с образом композитора Вентейля, «краски» живописи — с образом художника Эльстира, который во втором томе («Под сенью девушек

в цвету») показывает герою, как можно видеть в ежедневном визуальном опыте проблески высокого искусства.

Наконец, «сокровищницу слова» открывает для Марсея писатель Берготт. Когда повествователь в молодости знакомится с его творчеством, он обращает внимание на «музыкальную волну», «мелодическое течение фраз» в его прозе. «Фраза Берготта» в прозе Пруста связана с лирическим аспектом повествования: главный акцент в ней сделан на мелодике звучащей речи (при всей эпичности романного цикла, по форме это — повествование от первого лица, поэтому элементы лирики дают о себе знать), на ее метафоричности и богатстве образов — одним словом, на том, из чего складывается «непосредственное впечатление», одномоментный опыт, мгновение.

«Фраза Вентейля» берет свое название от имени вымышленного композитора, кое в чем напоминающего прустовских современников Дебюсси, Форе и Сен-Санса. Если изобразительность «Бергота» основана на разнообразии, на эффекте мимолетного момента, «параде языковых аттракционов», то фраза Вентейля строится на принципе подобия языковых структур. Приемы ее построения включают лейтмотивность, суггестивность, цикличность, анафонию (повторение в тексте определенных звуков). Фраза Вентейля воплощает принцип музыкальности текста, ритм и мелодика которого могут проявляться как в больших, так и в малых фрагментах повествования.

Жан Милли убедительно продемонстрировал, что в некоторых прустовских рассуждениях о музыке на уровне аллитерации или анаграммы содержатся звуки имени Тристан — тем самым обнажена «вагнерианская» природа музыкальных лейтмотивов. Иначе говоря, высказываясь о музыке, Пруст не забывает о музыкальных эффектах самого высказывания, что сообщает его рассуждениям большую убедительность. В имени Жильберты (Gilberte) может быть зашифровано слово «liber» или «livre» («книга»), и

звонкие согласные g, l, r, b сопровождают все, что связано с ее образом: гимнастику (*gymnastique*), смех (*rire*), упражнения на канате (*grimper*). *Gilberte jouait* (играет) с главным героем, становится его источником радости (*joie*), его «*objet de rêverie*» (предметом мечтаний).

Помимо сквозных аллитераций, музыкальность текста Пруста достигается за счет ритмического оформления синтагм. Вот «фирменные» особенности его синтаксиса: а) ритмизованность (в каждой из синтагм по три смысловых доминанты); б) внутренняя рифма (*cela / frappa, pourtant / différemment*); в) отделенное союзом *et* финальное предложение, изобретение которого Пруст приписывал Флоберу<sup>8</sup>.

Одним словом, Пруст относится к лексике и тропам — как к палитре красок, к синтаксису — как к музыке. Последовательности прилагательных и каскады тире позволяют Прусту добиться непрерывности текста, «музыкальной волны», которую так ценит повествователь в прозе писателя Бергота. Тщательная оркестровка позволяет вводить фонетические лейтмотивы в ткань текста, слишком насыщенную подробностями — и потому требующую дополнительных способов организации.

«Хоровод искусств», который показывал Пруст, стремясь создать «роман-собор», в котором бы искусство служило одним из элементов психологического анализа, в творчестве «пост-прустианцев» расщепляется на отдельные виды искусства. Так, Набокову более милы аналогии с живописью (о них — позже), не в последнюю очередь благодаря его художественной одаренности. Для Газданова из видов искусства, которыми оперирует Пруст (и критики Пруста, если предположить, что на момент написания «Вечера у

---

<sup>8</sup> «Флобер использует союз «и» вовсе не так, как предписывает то грамматика. Он служит для обозначения ритмической паузы и разделения картины». Цит. по: [Philippe 2004: 87]

Клэр» Газданов был знаком с его творчеством только по отзывам современников) ближе музыка<sup>9</sup>.

Особый статус музыки в истории романтического миропонимания и следующей за ним философии модернизма, определяется двумя важными сочинениями XIX века: «О сущности музыки» А. Шопенгауэра и «Рождение трагедии из духа музыки» Ф. Ницше: в частности, на обоих философх ссылался А. Белый в книге «Символизм как миропонимание», входящей в канонические тексты русского символизма об искусстве [Белый 1994]. Шопенгауэр признавал, что музыка принципиально отличается от всех прочих искусств в первую очередь тем, что в ней отсутствует элемент подражания внешнему миру — она сама по себе и знак, и означаемое. Композитор выполняет задачу куда более сложную, чем художник или скульптор, поскольку в своем творчестве он моделирует не определенный предмет, а жизнь, «обобщенный язык вещей»: «музыка всюду выражает только квинтэссенцию жизни и ее событий, но вовсе не самые события, различия которых поэтому не должны непременно влиять на нее» [Шопенгауэр 1999: 227].

Ницше, следуя за Шопенгауэром, утверждал, что «музыка есть подлинная идея мира» и ставил композитора как творца мира на место демиурга. А. Белый озвучивал схожие идеи как в художественной форме (например, в знаменитой формуле из поэмы «Первое свидание» «Мне музыкальный звукоряд // Отображает мирозданье»), так и в многочисленных теоретических работах. Помимо прочего, взаимопроникновению приемов

---

<sup>9</sup> Эту же тенденцию – использование Газдановым музыки как формы инобытия памяти и сознания – отмечает В.А. Андреева в диссертации «Поэтика Гайто Газданова в контексте модернистской прозы первой половины XX века» (Ярославль, 2013) [Андреева 2013]. Однако при сопоставлении ее с музыкальной темой у Пруста исследовательница обращается к эпизоду из романа «По направлению к Свану», где эта тема обозначена лишь на сюжетном уровне, как один из этапов развития любовного чувства. В последующих романах цикла Пруст развивает «фразу Вентейля» на уровне микропоэтики, вводит музыку в саму ткань текста, дополняет ею мировидение героя. Именно поэтому сходство между Прустом и Газдановым заключается не в тематике и деталях, а в стилистических приемах.

музыки и литературы способствовало искусство П. Верлена и Р. Вагнера. Принцип Верлена «de la musique avant tout chose» способствовал использованию музыкальных свойств речи в лирике, а принцип лейтмотивности, характерный для музыкальных произведений Вагнера, привносил в музыкальную стихию средства нарративности. Модернистская литература двадцатых годов наследует этим принципам, хотя и отходит от экстатического восторга перед миром звуков. Для Пруста эти открытия эпохи fin de siècle уже вошли в естественные принципы восприятия искусства, и потому он использовал их в качестве дополнительных художественных средств, стремился «приручить» музыку для собственных литературных целей, в первую очередь, для воспроизведения жизни сознания.

О том, что Пруст был прекрасно знаком с музыкальной концепцией Шопенгауэра, говорит сцена в романе последнем романе цикла, «Обретенном времени». На вечере у принцессы Германтской г-жа де Камбремер предлагает собравшимся «перечитать, что Шопенгауэр пишет о музыке» [Пруст 2013 VII: 393], и повествователь, проникнувшись ее глубоким знанием Шопенгауэра, начинает относиться к ней с сочувствием [там же: 110]. Упоминание имени философа говорит о том, что для Пруста он был весьма авторитетен — обычно Пруст скрывал имена тех, чье литературное и философское влияние мог бы испытывать. Таким образом, музыкальность романного цикла Пруста имеет философский подтекст.

В «Поисках» функции музыки богаче, чем функции живописи, несмотря на то, что аналогии между жизнью и живописью появляются в тексте чаще. Исследователи Г. Маторе и И. Мец даже заявляют, что богатство цветов, которое Пруст использует в «Поисках» — транспозиция музыкальной симфонии на «доступный глазу язык» [Matoré, Mecz 1973]. Музыка не только составляет шумовой фон жизни, к которому рассказчик внимательно прислушивается. Пруст использовал музыкальные образы по

аналогии с вагнеровской системой лейтмотивов, причем он прямо это озвучивал и ссылаясь на немецкого композитора. В «Пленнице» Пруст толковал лейтмотивы Вагнера как некие навязчивые мысли, воспоминания, образы, т.е. обращал внимание не на внешнюю сторону сюжета, а на внутреннюю жизнь персонажа: «...в творчестве Вагнера его быстро и настойчиво проходящие темы, возникающие в том или ином акте, уходят только для того, чтобы появиться снова; порой звучащие вдали, затихающие, почти самоценные, они в других местах, не теряя своей неопределенности, становятся такими упорными и близкими, такими неотделимыми от твоего внутреннего мира, такими органическими, такими вросшими в тебя, что реприза кажется уже не мотивом, а твоей невралгической болью» [Пруст 2013 V: 183]. Подобно тому, как открытие Вагнера состояло в сквозном использовании мотивов на протяжении всего музыкального произведения, Пруст достигал единства времени и сюжета в романном цикле благодаря «темам» или, как он выражался, «музыкальным фразам».

«Шум» в «Поисках» организован по принципу прямых аналогий с музыкой. Так, храп тети Леонии обладает свойствами музыкальных регистров («мелодия храпа прервалась, а спустя мгновение возобновилась тоном ниже» [Пруст 2013 I: 157]), а телефонный звонок Альбертины похож на фрагмент оперы («послышался металлический, дивный, точно развевающийся шарф в «Тристане», или игра пастушьей свирели звук телефонной вертушки» [Пруст 2013 IV: 179]).

В цикле Пруста в систему персонажей встроены «послы» всех видов искусства: актриса Берма, художник Эльстир, писатель Бергготт. За музыку «отвечает» композитор Вентейль, выступающий сразу в двух ипостасях. Для благопристойных обитателей Комбре он чудаковатый музыкант, играющий на органе в церкви. Для парижского света — знаменитый музыкант-новатор, авангардист, одним из прототипов которого стал К. Сен-Санс. Согласно

характеристике повествователя «Поисков», музыка Вентейля в первом прослушивании довольно однообразна, но постепенно из нее вычленяются определенные темы, разработку которых Пруст прослеживает, говоря о сонате и септете — двух главных вымышленных произведениях Вентейля, на которых строится система музыкальных мотивов «Поисков».

Прототипом сонаты Вентейля считают «Сонату для скрипки и фортепиано №1 ре минор» [Nattiez 1989: 3-5], а в черновиках 1910 года Вентейль еще кое-где называется Сен-Сансом, как и Берготт — Рёскиным. Наличие у вымышленных персонажей реальных прототипов, с одной стороны, подтверждает серьезность намерения Пруста по созданию правдоподобного романа на основе жизненного материала, а с другой — переносит повествование в металитературное измерение, где часть реалий сохранена (Шопенгауэр, Вагнер), а часть — заменена «зазеркальными» персонажами (Вентейль вместо Сен-Санса, Берготт вместо Рёскина и т.д.). Музыка в тексте Пруста также приобретает фантастические черты: поскольку она выражена лишь опосредованно, через литературное повествование, она становится «музыкой сознания» и оказывается перекодирована на универсальный язык психологии.

Соната Вентейля — музыкальный инвариант грандиозного концерта памяти, который Пруст показывает в «Поисках». Произведения Вентейля монотонны, они сродни жизненному шуму, в котором порой можно различить отдельные звуки и придать им смысл: «Вспоминая монотонию произведений Вентейля, я объяснял Альбертине, что великие писатели создавали всегда только одно произведение или, вернее, преломляли в различной среде одну и ту же красоту, которую они вносили в мир» [Пруст 2013 V: 445]. Постепенно, по мере того, как повествователь познает жизнь, вслушиваясь в беспорядочный шум, какофония становится полифонией: «В музыке, которую я слушал у г-жи Вердюрен, фразы, прошедшие для меня



незамеченными, — темные, тогда еще неразличимые призраки — превратились теперь в ослепительные построения» [там же: 442].

Два главных произведения Вентейля — соната и септет — образуют диалог по принципу контрапункта: «Эти две непохожие просьбы, управлявшие столь разным движением Сонаты и септета, одна — разрезавшая на краткие зовы длинную прямую линию, другая — объединявшая в одно нерасторжимое целое раскиданные там и сям фрагменты, одна — робкая и спокойная, почти безучастная и словно бы философичная, другая — настойчивая, встревоженная, молящая, представляли собой, однако, одну и ту же молитву» [там же: 299]. Роман «Пленница» посвящен противоречивому дуэту Марселя и Альбертины, в котором ревнующий Марсель настойчиво требует ответов на мучающие его вопросы, а Альбертина избегает их, и музыкальная аналогия раскрывается здесь более ярко, чем в первом романе цикла, «По направлению к Свану», где тема любви «оркестрована» сонатой Вентейля.

На примере образов сонаты и септета можно наблюдать, как Пруст использует музыкальный метод транспонирования одной и той же темы. В романе «По направлению к Свану» тема любви Шарля Свана к кокотке Одетте метафорически описана через небольшую «фразу» сонаты Вентейля. Сама соната исполняется несколько раз: на вечере у Вердюренов, где Сван встречает Одетту, затем — многократно исполняется в салоне у Вердюренов, пока между героями разворачивается роман, а затем, по мере того, как этот роман приобретает зловещие нотки (Сван мучается ревностью, Одетта задумывает его на себе женить), соната Вентейля редуцируется до одной-единственной музыкальной фразы, которую Одетта неумело играет дома на фортепьяно. Там-то ее впервые и слышит повествователь.

Затем, когда герой вырастает, «гимном» его собственной любви становится септет Вентейля — усложненная версия сонаты. В романе

«Пленница» герой слушает септет на вечере у тех же Вердюренов (которые «свели» Свана и Одетту) и узнает в септете развитие той самой фразы из сонаты, которую его научил слушать господин Сван. В это же время любовь героя претерпевает изменения: он, так же, как и Сван много лет назад, мучается ревностью и подозревает Альбертину в неверности. При этом, как и в случае любви Свана и Одетты, самая главная угроза счастью влюбленного — гомосексуальные связи возлюбленной. Для Марселя эта ревность связана с образом дочери композитора Вентейля — лесбиянки, некогда близко общавшейся с Альбертиной. Вернувшись домой, он играет фразу из септета на маленькой пианоле (в русском переводе, увы, не учтено это различие музыкальных инструментов и пианола переведена как пианино). После этого исполнения и вечера, полного недомолвок и подозрений, Альбертина исчезает.

Таким образом, соната Вентейля, оркестровавшая любовное чувство в первой части «Поисков», превращается в септет, оркеструющий любовь рассказчика, когда он вырос. Меняются участники любовного треугольника, исполнители мелодии и даже музыкальный инструмент — пианино Одетты становится пианолой Альбертины. С помощью сюжетных повторов Пруст не только вводил в повествование музыкальный лейтмотив, который был призван поддержать единство повествования, но и «транспонировал» его в другой регистр, показывая таким образом аналогию между повторяющимися жизненными коллизиями и музыкальными вариациями.

«Двойной план», связывающий музыку (в качестве самого абстрактного из искусств) и жизнь, поддерживается в «Поисках» не только на уровне композиции и метафорических рядов, но и в контрапунктной организации некоторых сцен. Центральная из таких музыкальных сцен — «уличный концерт» в «Пленнице», где Пруст подробно описывает все уличные шумы, одновременно воспринимаемые рассказчиком, как систему

музыкальных тем, складывающихся в единое произведение. Герой отказывается от утреннего сна для того, чтобы насладиться ораторией рыночных торговцев: стекольщик «поет» григорианский хорал, продавец улиток «исполняет» речитатив из оперы Мусоргского, торговец платьем предлагает свой товар так, будто служит мессе.

Роман «В поисках утраченного времени» послужил толчком к разработке многих модернистских тем, которые впоследствии развивались самостоятельно в литературе 30-40х годов. Как видно из главы, посвященной критической рецепции Пруста в России и Европе, на особое место, которое музыкальная стихия занимала в его произведениях, обращали внимание еще до того, как принцип музыкального письма вошел в практику русских модернистов 30-х годов. Помимо Пруста, в «культурной памяти» писателей-эмигрантов находились «Симфонии» Белого, музыкальные эксперименты французских символистов (на которые, без сомнения, опирался и Пруст), музыкальные фрагменты в произведениях Толстого (чьим психологическим открытиям Пруст также воздавал должное, однако истолковывал их с точки зрения антиморализаторского эстетизма). Таким образом, в подходе авторов-эмигрантов к музыкальным образам в художественном тексте совмещаются не только разные музыкальные лады и стили, но и разные философские подходы к самой музыке: от принципа вагнеровских лейтмотивов до модернистской атональной музыки.

Г. Газданов, как и многие его современники, показывал приверженность принципу синтеза искусств. Как указывал Ю. Иваск в упоминавшей выше статье, герои Газданова «кроме любви, часто одержимы искусством, как и рассказчик прустовского романа «В поисках утраченного времени» [Газданов 2009 V: 407]. Сам Газданов в статье «О молодой эмигрантской литературе», несмотря на пессимистический прогноз развития русского искусства за рубежом, обращался к теме гармонического

восприятия мира: «Страшные события, которых нынешние литературные поколения были свидетелями или участниками, разрушили все те гармонические схемы, которые были так важны, все эти «мировоззрения», «миросозерцания», «мироощущения» и нанесли им непоправимый удар» [Газданов 2009 I: 749]. Разрушение гармонии Газданов истолковывал в том числе символически: как разрушение гармонии небесных сфер, музыкального восприятия мира. Единственное, что может вернуть литературе утраченное единство, — целостность художественного воображения писателя: «Всякий писатель должен прежде всего создать в своем творческом воображении целый мир, который, конечно, должен отличаться от других» [там же: 751]. В рассказе «Гавайские гитары» Газданов предлагал такую трактовку воображения: «То, что мы видим, это воображение, а воображение — это музыка и звуки, - хотя это и кажется невероятным» [там же: 637]. В стремлении конкретизировать и воплотить абстрактные «мировоззрения» и «мироощущения», которые он приписывал потерявшей актуальность литературе начала XX века, Газданов обращался к теме музыки.

В романе «Вечер у Клэр» музыка пронизывает существование героя, он ощущает «несовершенство и недолговечность того безмолвного концерта, который окружал меня везде, где бы я ни был» [там же: 97]. Влечение героя к Клэр отчасти объясняется музыкальностью французского языка, на котором она говорит: «французский язык ее был исполнен для моего слуха неведомой и чудесной прелести, несмотря на то, что я говорил по-французски без труда и, казалось, тоже должен был знать его музыкальные тайны...» [там же: 101] Тема музыки начинается с пошловатой французской песенки, которую поет сначала горничная Клэр, а затем и весь город, раздражающей героя. Он настаивает, что это не искусство, но чего именно не хватает французскому

мотивчику, сформулировать не может<sup>10</sup>. Повествователь погружается в воспоминания не только подчиняясь эмоциональному порыву после того, как его связь с Клэр наконец реализовалась, но и потому, что, раздраженный этой песенкой, пытается разрешить вопрос о том, что такое настоящее искусство, как оно связано с жизнью, и какие звуки окружали его раньше, до эмиграции в Париж.

Таким образом, Газданов показывал свою принадлежность к сторонникам «чистого искусства» и давал свою трактовку темы подлинного искусства — одной из самых обсуждаемых в прессе 30-х гг. Метафорическая связь между воспоминаниями и музыкой, возможно, даже более точна, чем аналогия между воспоминаниями и фотографиями, которую использовал в своем рассказе С. Горный. В «Обретенном времени» Пруст показывал, что воспоминания могут быть не только мгновенным фотографическим снимком, проявляющимся в памяти после нажатия некоего пускового механизма (как в знаменитом эпизоде с бисквитом, размоченным в чае), но и смутной, неопределенной мелодией: «самые прекрасные наши идеи были подобны мелодиям, что возвращаются к нам, хотя нам никогда раньше не приходилось их слышать, и мы изо всех сил пытаемся вслушаться в них, переложить на ноты» [Пруст 2013 VII: 244].

Память как музыка — метафора, которая была актуальная для многих писателей XX века, однако для русских эмигрантов музыкальность воспоминаний особенно подчеркивалась их принципиальной невозвратимостью. На фотографический снимок или картину можно смотреть неоднократно, но однажды услышанную мелодию невозможно запомнить и воспроизвести без искажений. Музыка здесь сродни тексту: оба вида искусства существуют во времени и подчинены его течению.

---

<sup>10</sup> Как указывает в «Философии новой музыки» Т. Адорно, французская музыка XX века, в отличие от романтической немецкой, не обращалась к внемузыкальным концептам, а только решала технические композиторские задачи — таково было общее мнение в 20-е годы [Адорно 2001]

Ощущения от жизни в дореволюционной России были более недоступны для писателей поколения Газданова — но они помнили некие обрывки, которые в соответствии с романтическим каноном можно было попытаться выразить через самое «невыразимое» из искусств — музыку<sup>11</sup>.

Бытовые детали (бисквит, ветка боярышника, запах каменного угля и т.д.) функционируют в прозе Газданова и Пруста как триггеры, включающие ясный образ воспоминания, который рассказчик может идентифицировать. Более тонкие воспоминания, обозначенные, как тоска по неназываемому, подаются через музыкальные метафоры. Вспоминая некий музыкальный фрагмент, повествователь «Поисков» использовал глагол *entendre* (“*des aires de musique qui nous reviendraient sans que nous les eussions jamais entendus*” [Proust 1927: 21] — воспоминания подобны оперным ариям, которые мы вновь и вновь повторяем, но не можем расслышать), который можно перевести двояко: «слышать» или «понимать». Пруст, столь внимательно подбиравший слова, тщательно переписывавший каждую страницу текста, разумеется, не мог не заметить этой двойственности. За образами мелодий в пассаже Пруста скрываются более сложные концепты, «ощущения», лишь внешне приобретающие форму музыки, и это говорит о понимании музыки как «высшего искусства», обращающегося непосредственно к самым глубоким слоям психики. Ж. Делез указывал, что звуковые образы воспоминаний у Пруста предшествуют материальным, однако не доводит эту мысль до конца: «У Пруста колокольни Мартенвиля и маленькая фраза Вентейля, которые сами по себе не вызывают никакого воспоминания, и никакого воскрешения прошлого, всегда приведут к печению «Мадлен» и «мостовым Венеции», уже зависимым от памяти, и, на этом основании, снова отошлют к «материальному объяснению» [Делез 1999: 28]. Однако можно

---

<sup>11</sup> Тот же мотив присутствует в рассказе Бунина «Дело корнета Елагина»: «Хочу схватить какой-то неуловимый мотив, который как будто где-то слышал, но его все нет и нет...» [Бунин: Т. 4. С. 374]. Этот рассказ был написан уже в эмиграции в 1926 г.

сказать, что музыка в романном цикле Пруста является метафорой не самих воспоминаний, а механизма воспоминаний: повторяющихся и навязчивых, как вариации, и неуловимых, как однажды прозвучавшая музыкальная фраза.

«Безмолвный концерт» Газданова и «никогда не слышанные прежде мелодии» Пруста — парадоксальные, но схожие формулировки. Оба автора указывали на некие процессы, которые невозможно окончательно уловить, услышать и понять. Как бы герои ни напрягали память и слух, концерт безмолвен, а мелодий и не существовало никогда. Формулировка Пруста говорит о его неуверенности в том, что можно услышать смутные движения души, подверженные изменениям со временем. Герой Газданова, раздраженный французской песенкой, слишком простой и прямолинейной, утверждает, что это не искусство («В этом не хватает самого главного, — сказал я, исчерпав все свои аргументы и рассердившись на себя» [Газданов 2009 I: 44]), но чтобы вычленил это «главное» ему требуется путешествие в прошлое, которое само по себе и является ответом на первоначальный вопрос.

С музыкой связана загадка, которая отсылает к скрытой за рациональными доводами истине и к новой философии познания, свойственной XX веку, когда существование бессознательного было уже доказано, но механизмы его функционирования были еще неясны. Модернистское понимание музыки куда глубже простой связи «песенка (или, например, «фраза Вентейля») — воспоминание», поэтому многие музыкальные образы, введенные в текст Газданова, оказываются зовом без последующего ответа. В «Вечере у Клэр» благодаря музыкальным образам присутствует нечто непроговоренное, находящееся за бытовой логикой судьбы повествователя, причем повествователь понимает, что эта загадка неразрешима. Таким образом, Газданов наследовал открытиям русских символистов, особенно внимательно вслушивавшихся в музыку жизни (Блок,

Белый). С другой стороны, музыка в его романе тесно связана с образами воспоминаний, и в этом аспекте он следует более актуальной «прустовской линии». В рамках новой модернистской литературы, в отличие от символистских построений, сознание воспринимается не мистически, а материалистически, как некий орган или механизм (пусть и не до конца исследованный), и изучению того, как оно функционирует, и посвящены литературные штудии Пруста.

«Безмолвный концерт», о котором писал Газданов, — заявка на то, что, когда идет речь о самых глубоких слоях памяти, некоторые вещи принципиально непознаваемы. Герой напрягает память, как слух, вспоминает отдельные музыкальные образы и просто звуки, и пытается сложить их в мелодию. Герой Газданова — писатель, который ощущает себя музыкантом, или, во всяком случае, чрезвычайно чувствителен к музыке: «самым прекрасным, самым пронзительным чувствам, которые я когда-либо испытывал, я обязан был музыке» [там же: 48]. Первое детское воспоминание повествователя «Вечера у Клэр» связано со звуками пилы, доносившимися со двора: «они были похожи на тихое урчание, прерывавшееся изредка протяжным металлическим звоном, очень тонким и чистым». Об отце герой знает главное: «он любил музыку и подолгу слушал ее, не двигаясь, не сходя с места» [там же].

В последней части романа Газданов показывает музыкальную оркестровку звуков войны. Звуки детства сменяются какофонией, в которой вычлняются отдельные тембры. Тема начинается с криков добровольца Воробьева: «...он медленно уезжал, грозил кулаком и протяжно кричал: сволочи! сволочи! — точно ехал на плоту, сплавляя по реке лес и напрягая голос именно так, как надо напрягать на реке или на озере» [там же: 155]. Во сне герою видится Елизавета Михайловна, танцующая «под музыку необычайно шумного оркестра; и в шуме его сильнее всего проступали



глубокий рев контрабаса и резкие, высокие звуки валторны» [там же]. После пробуждения инструменты в оркестре меняются: вместо валторны и контрабаса появляются взрывы, крики и стоны раненых: «Но снаряд попал в соседний вагон, набитый ранеными офицерами; из него сразу понеслась целая волна криков — как это бывает в концерте, когда дирижер быстрым движением вдруг вонзает свою палочку в правое или левое крыло оркестра и оттуда мгновенно рвется вверх целый фонтан звона, шума и трепета струн» [там же: 156].

При этом Газданов подчеркивает полифонию этой музыки, ее сходство с настоящим оркестром: «Черный дождь разрывов и различные звуки — от сухого царапания пуль об камни и упругого звона рельс и вагонных колес до низких раскатов орудийных выстрелов и человеческих криков, все это соединялось в один шум, но не смешивалось, и каждая серия звуков вела свое самостоятельное существование, все это продолжалось с раннего утра до трех или четырех часов дня» [там же: 157]. В финале романа звук и тема памяти (России) наконец соединяются, и первоначальная задача героя — вспомнить, как же должна «звучать» подлинная жизнь — оказывается выполнена: «...и во влажной тишине этого путешествия изредка звонил колокол — и звук, неизменно нас сопровождавший, только звук колокола соединял в медленной стеклянной своей прозрачности огненные края и воду, отделявшие меня от России, с лепечущим и сбивающимся, с прекрасным сном о Клэр» [там же: 162]. Тема «звука как памяти» в том же контексте уже звучала в стихотворении Мандельштама 1916 г. «Не веря воскресенья чуду»: метафора Крыма (герой Газданова отплывает из Крыма) как обрыва России могла быть обыграна Газдановым с учетом опыта русского акмеиста: «Где обрывается Россия // Над морем черным и глухим. <...> Нам остается только имя: // Чудесный звук, на долгий срок» [Мандельштам 2009: 93]. «Чудесный звук» в «Вечере у Клэр» — это звук колокола, символически выражающего

тему России, в то время как тема Франции начинается с «французской песенки». Таким образом, круг воспоминаний в «Вечере у Клэр» замыкается не только на сюжетном уровне, но и на уровне метароманном — как круговая разработка темы «музыки истории», объединяющая чужие тексты в полифонический «концерт» из образов и стилей.

Другой пример смены музыкальных ладов в романе Газданова — использование разных национальных языков. Газданов прекрасно знал французский язык, но все же предпочитал писать по-русски, используя французскую речь в качестве иноязычных вкраплений. Такой выбор, скорее всего, был осознанным: тот или иной язык воспринимается как музыкальный инструмент, и Газданов не желал отказываться от выразительных возможностей обоих.

Как уже отмечалось выше, французская речь Клэр связана для героя с особым музыкальным ладом. Именно поэтому в начале (парижской части) романа реплики Клэр даются по-французски, в «русский период» она говорит по-русски, кроме двух исключений. Когда в русской части романа появляется французская речь, она связана с болезненными для героя репликами, которые вносят диссонанс в музыку жизни. В первом случае мать Клэр обращается к ней по-французски, возмущаясь видом пришедшего гостя, во втором — Клэр, уже выйдя замуж, произносит волнующую героя фразу «*Claire n'était plus vierge*» [Газданов 2009 I: 99] («Клэр больше не девушка»). Оба эти «французских» вторжения беспокоят героя, предвещая окончательную потерю родного языка и воцарение французской речи в будущем.

В «парижских» рассказах Газданов использует схожий прием. Так, в рассказе «Счастье» герои — французская семья — порой говорят по-французски, хотя все повествование ведется по-русски и действие происходит во Франции. Однако вводя французскую речь, Газданов подчеркивал ее интонационный строй (например: «*Alors, mon petit...* —

заговорила Мадлен, употребив по ошибке ту интонацию голоса, с которой она только что обращалась к Дорэну...» [Газданов 2009 II: 340]), поэтому использование французского языка было необходимо для создания «объемного», жизнеподобного художественного пространства. Этот прием даже вызвал недовольство Адамовича, писавшего: «Характерно, между прочим, что в диалог Газданов то и дело вводит французские фразы. Зачем? — казалось бы. Ведь его герои французы, они только по-французски и говорят, следовательно, все их беседы даны как переведенные» [там же: 715]. Предположение о том, что французский язык для Газданова связан с особым музыкальным ладом, — ответ на вопрос Адамовича.

Среди приемов, заимствованных Газдановым от «прустовской линии» французской литературы, — разветвленный синтаксис, маска повествователя, созерцающего и регистрирующего не реальность, а ее субъективное восприятие, одновременное использование нескольких временных планов, синтез разных видов искусства, приемы психологического анализа и, наконец, прямые сюжетные переклички, как, например, в рассказах «Счастье» и «Исчезновение Рикарди». Такие неожиданные цитаты из творчества Пруста — дань литературной моде и одновременно отказ от нее.

Теоретически создание пасташи на знаменитого автора может преследовать несколько целей. Первая — пародирование чужого стиля с намерением высмеять и снизить его ценность. Однако в тридцатые годы Пруст был обязан своей славой скорее трудам критиков и поклонников, чем собственным попытками стать знаменитым. Для эмигрантов Пруст был «удачливым неудачником», успех к которому пришел будто бы сам собой, без литературной полемики и борьбы за гонорары. Критикуя Пруста, писатели-эмигранты скорее восстают не против него самого, а против своих

же современников, избирающих подражание Прусту в качестве стратегии писательского успеха. Газданов однако ориентировался на оказавшуюся выигрышной стратегию Пруста, контаминируя его приемы на более сжатых отрезках текста, приправляя психологический субъективизм новеллистическими сюжетами.

Вторая цель пастиша — преодоление влияния авторитетного автора через имитацию его стиля, вычленение наиболее характерных его элементов и клише для того, чтобы избавиться от них в своем творчестве. Такую стратегию вполне можно предположить для Газданова, учитывая, насколько часто в 30-е годы его «обвиняли» в имитации Пруста.

Однако справедливее всего было бы предположить, что стиль Пруста стал такой же приметой времени, как автомобили, кинематограф и электрическое освещение. Газданов, в отличие от многих современников, не считал Пруста «сложным» (так, во всяком случае, он признавался позднее в передаче о Поле Валери) [Газданов 2009 IV: 424]. Поэтому для того, чтобы поддержать в своих произведениях «дух времени», он использовал небольшой набор наиболее актуальных стилевых решений. Газданову не обязательно было читать Пруста, чтобы создать на него пастиш: те цитаты, которыми он оперировал (сюжеты, фрагменты из начала «Поисков», эпизоды со вкусом и запахом, пробудившим череду воспоминаний и т.д.), вполне можно было обнаружить в критике и в разговорах современников.

Пруст стал постоянным персонажем литературной жизни русских эмигрантов. Газданов и Фельзен ощущали его влияние по-разному. Фельзен признавал влияние Пруста на свою прозу, более того, подчеркивал это, абсолютно не стесняясь «ученичества» у французского писателя. Газданов, если верить свидетельствам современников, относился к творчеству Пруста небрежно. Это, тем не менее, не мешало ему писать «в духе Пруста». И. Каспэ упоминает о том, что в эмигрантской среде читатель-непрофессионал

подменяется читателем-критиком. Если принять этот тезис, становится понятно, почему доля цитат из французской литературы в творчестве Газданова в 30-е годы возрастала: он чувствовал и осознавал запрос на создание русского извода французского модернизма, и откликался на него. Эта задача — создать «русского Пруста» — не была осознана так же ясно, как в прозе Фельзена, но, судя по тому, что критики-современники распознавали эти «маркеры прустиянства», все же существовала в подтексте прозы Газданова.

Необходимо отметить, что Газданов относился к критике спокойно, и, видимо, не слишком болезненно переживал укоры во вторичности. Так, в письме к А. П. Бурову 25 февраля 1939 года он писал: «Я не читал «Книги священного гнева», но если бы и прочел о себе нечто нелестное или критическое, то отнесся бы к этому хладнокровно, т.е. считаю, что всякая критика, за исключением критики личной, вернее внушенной личными мотивами, совершенно законна. Я могу соглашаться или не соглашаться — больше ничего» [Газданов 2009 V: 54]. Видимо, Газданов не стремился изменить мнение о том, каким авторам он подражает, а каким — нет, и выработывал свой собственный стиль, который не мог не впитать самых актуальных тенденций 30-х годов. Его позиция во многом была противоположна позиции В. Набокова, который, как мы покажем в дальнейшем, относился к критике в свой адрес более эмоционально, вступал с критиками в публицистический и художественный диалог и куда сильнее, чем Фельзен и Газданов, показывал страх чужого влияния.

## ГЛАВА 4. РЕЦЕПЦИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРИЕМОМ М. ПРУСТА В ТВОРЧЕСТВЕ В. НАБОКОВА

### 4.1 Владимир Набоков и его «страх влияния»

Владимир Набоков был одним из тех авторов, которые крайне щепетильно оберегали свою творческую манеру от чужих влияний — во всяком случае, он озвучивал это убеждение на уровне программных заявлений. С другой стороны, густо насыщенные цитатами тексты Набокова приглашают читателя к бесконечной игре в разгадывание скрытых символов, в том числе и металитературных, поэтому в творчестве Набокова всегда присутствует фигура Другого<sup>12</sup>: иного писателя (или писателей), с которым автор выстраивает художественный диалог. Интерпретация текста Набокова таким образом происходит в треугольнике «писатель 1 (сам Набоков, автор) — писатель 2 — читатель». Читателю предоставляется возможность интерпретировать не только самого Набокова, но и его отношение к другим авторам, упомянутым в тексте. Особенно была любима им игра в распознавание не конкретных деталей или имен, а стиля, писательской манеры вообще.

Необходимо отметить, для обозначения отношений Набокова с литературными предтечами термин «страх влияния», принадлежащий Х. Блуму, чрезвычайно подходит. Его творческий путь начинался с переводов, которые оставили не всегда очевидный, распадающийся на множество отражений, след в его последующих текстах. Так, работа над переводом «Алисы в стране чудес», первым набоковским прозаическим

---

<sup>12</sup> Под «Другим» понимается концепция другого, идущая от философии экзистенциализма, также во много подготовленная разрывом между историческим и личным миром, произошедшим в начале XX века. Несмотря на то, что Сартр считал Пруста представителем линии «искусства ради искусства», а Набоков очень скептически относился к Сартру [Мельников 2000: 487], мы пользуемся определением последнего. В «Бытие и ничто» Сартр пишет: «Другой – это тот, кто не является мной и кем я не являюсь» [Сартр 2000: 254]. Другой писатель для Набокова – это тот, через кого можно определить себя.

художественным текстом, отразилась в «Защите Лужина», «Подлинной жизни Себастьяна Найта», «Лолите». То же верно в отношении переводов из английской и французской поэзии (П. Верлена, Ш. Бодлера, Д. Байрона, Д. Китса) и первого перевода с французского языка — повести Р. Роллана «Кола Бруньон» («Николка Персик» в переводе Набокова).

Отношение Набокова к литературным предшественникам можно обозначить двояко: как «страх влияния», который он испытывает в отношении других модернистов, и, напротив, как желание найти в творчестве предшественников опору в тех жизненных обстоятельствах, которые переживает все его поколение (отрицание истории и политики, свойственное Набокову, — сознательная стратегия, альтернативная форма ответа на вызовы времени). Это верно в отношении многих авторов, которых Набоков так или иначе упоминает в своем творчестве, и особенно в отношении Пруста.

История того, как Набоков воспринимал приемы, стиль и проблематику, которые ассоциировались с творчеством французского писателя, имеет ряд особенностей. Во-первых, это публичное равнодушие к его творчеству, снобистское отрицание всех и всяческих влияний, которое Набоков демонстрировал в эмигрантской прессе 30 – 40-х годов. Во-вторых, проза Набокова в 30-е гг. насыщена скрытыми и явными цитатами: стилистическими (пастиши и пародии на Пруста в рассказах и повестях 30-х годов, пародии на Достоевского), сюжетными (намек на новеллы По, Гоголя, Чехова, Кэрролла), ритмическими (когда речь идет о стихотворных фрагментах «Дара» или лиризованной прозе коротких рассказов). В-третьих, Набокову, как и многим другим эмигрантам, был необходим культурный фундамент, и поэтому он признавал несколько бесспорных авторитетов: например, Пушкина, Толстого. Кроме того, можно говорить о «негативной рецепции» в отношении некоторых авторов: интеграции в творческий миф

Набокова нескольких «стилистических злодеев» (т.е. таких авторов, которые являются для Набокова эталоном дурного вкуса), в частности Чернышевского, Достоевского, обобщенного советского писателя. Таким образом, система связей и цитат в набоковских текстах, равно как и в текстах многих его современников, усвоивших модернистский принцип цитатного богатства текста, раскидывается «зонтично»: группами текстов и авторов.

В автобиографическом мифе Набокова тексты объединяются по разным принципам: например, французские, английские (американские) и русские авторы объединены согласно языкам, которые Набоков учил с детства. Они могут быть объединены в соответствии с философскими направлениями: например, в творчестве и критике Набокова прослеживается противостояние адептов «чистого эстетизма» и пошлой «реальной критики». Наконец, они могут разделяться по принципу, понятному только самому Набокову: например, согласно порядку, в котором были восприняты им в детстве (как, например, в интервью журналу Playboy в 1964 г.). Авторы, на которых опирался Набоков, могут быть распределены и в соответствии с «литературной генеалогией»: это могут быть тексты «отцов» и «старших братьев» (авторов, немногим старше самого Набокова, писавших в 10-е годы XX века: русских символистов, западноевропейских и американских модернистов) или «дедов» (русских романтиков, в частности Пушкина и поэтов пушкинской поры, поэтов «озерной школы», французских парнасцев и Бодлера).

Путь, которым двигался Набоков при создании собственного стиля и борьбе за особенное место в литературном пантеоне (а Набоков, как можно видеть из его лекций и статей, относился к истории литературы как к своеобразному соревнованию), похож на путь, который прошли многие авторы, пришедшие в итоге к философии эстетизма, в том числе и Пруст.



Так, с конца XIX в. Пруст начал рефлексию над чужими стилями: он издал сборник «Портреты художников и музыкантов», где в стихотворной форме пытается передать своеобразие творческой манеры Шуберта, Моцарта, Глюка, Ватто и др., переводы из Д. Рёскина, сборник «Против Сент-Бёва» и внушительное количество статей, вышедших в 1919 году как «Подражания и смеси». В его литературной практике пастиш стал способом усвоения и размышления над стилем других авторов, необходимым для того, чтобы отшлифовать его собственный стиль. К пастишам Пруста относят литературные фрагменты, написанные в стиле Бальзака, Флобера, Сент-Бёва, Анри де Ренье, Мишле и Ренана, Гонкуров, Ж. де Нерваля. Пруст внимательно изучал творчество довольно широкого круга предшественников и современников, чтобы ответить на вопрос, так мучивший его: что такое искусство и какой стиль можно избрать, чтобы искусство как отдельный прием стало средством психологического анализа личности. Литературная карьера Пруста сильно отличалась от литературной карьеры Набокова, и этим объясняется более деликатное отношение французского писателя к чужим текстам. Пруст имел возможность писать медленно и вдумчиво, рассчитывая на цельный и уникальный результат — об этом говорит его переписка начала 10-х годов с издателями и друзьями. В какой-то момент он даже признавался, что его искусство не вписывается в систему современного ему книгоиздательства: «Я как человек, владеющий слишком большим для современной квартиры ковром, которому пришлось его разрезать» — сообщал он Эли-Жозефу Буа о перспективе выхода романа по частям<sup>13</sup>. Набоков же писал быстро, с 1928 года в среднем по роману в два года, не считая рассказов, заметок и повестей. В отличие от Пруста, он вынужден был зарабатывать литературным трудом. Как и в случае с Газдановым, вынужденная лаконичность прозы (молодому писателю было нелегко

---

<sup>13</sup> Цит. по: [Моруа 2000: 271]

напечататься с огромным романом, да и читателя к такому роману в эмиграции было найти сложно) оборачивалась более «сгущенными» стилистическими приемами, ведь чем выше темп повествования, тем быстрее сменяются приемы и перипетии сюжета. Именно поэтому в ранней прозе Набокова так много интертекстуальных вкраплений из чужих текстов: он искал собственный стиль. По этой же причине — из-за слишком явной манипуляции чужими приемами, которая в творчестве Пруста также присутствует, но менее заметна, особенно для русского читателя, — Набоков подвергался нападкам со стороны старшего поколения эмигрантских критиков. Более того: сама философская подоплека текстов Набокова (платонизм, эстетизм, вера во всепобеждающую силу искусства, приверженность принципу «башни из слоновой кости») естественным образом приводила к тому, что автор пробовал разные стилевые приемы и часто стремился превратить свои тексты в «литературоведческий детектив». Такая стратегия связана одновременно с поиском возможных «учителей» и собственного авторского облика. Из нее проистекало и амбивалентное отношение Набокова к Прусту и Бунину, Джойсу и Блоку. «Solus Rex» литературы эмиграции, каковым полагал себя Набоков, остро нуждался в принадлежности племени выдающихся писателей, и это выразилось в борьбе между индивидуализмом и своеобразным литературным коллективизмом, которую можно наблюдать в его текстах. Коллективизмом, впрочем, это можно назвать лишь с некоторыми оговорками: скорее это избранный круг из наиболее элитарных авторов, однако их общность подчеркивает индивидуальность каждого в отдельности.

Набоков по-разному озвучивал свое отношение в творчестве Пруста на разных этапах собственного литературного пути. Как и многие другие русские авторы, он заинтересовался Прустом в конце 20-х — начале 30-х годов. Б. Бойд приводит признание Набокова Николаю Раевскому, сделанное

в 1930 году: «Раевский спросил, любит ли он Пруста. «Не только люблю, но прямо-таки обожаю. Дважды перечел все двенадцать томов» [Бойд 2010 б: 415]. Очевидно, что «все двенадцать томов» Набоков читал по-французски, ведь публикация русских переводов Пруста тогда только начиналась.

Однако к 1930 году относится совсем иное, не личное, а публичное заявление Набокова о творчестве Пруста, сделанное в журнале «Числа». На вопрос редакции «Считаете ли вы, что особенности прустовского мира, его метод наблюдения, его духовный опыт и его стиль должны оказать решающее влияние на мировую литературу ближайшего будущего, в частности, русскую?» [Числа I: 272] Набоков отвечает уклончиво, воспроизводя мнение, типичное для эпохи субъективистского «зрелого» модернизма тридцатых годов. В его понимании, все литературные влияния — лишь отражение «в глазах смотрящего», и пути их формирования непредсказуемы: «Литературное влияние — темная и смутная вещь. Можно себе, например, представить двух писателей, А и В, совершенно разных, но находящихся оба под некоторым, очень субъективным, влиянием Пруста; это влияние читателю С незаметно, так как каждый из трех (А, В и С) воспринял Пруста по-своему. Бывает, что писатель влияет косвенно, через другого, или же происходит какая-нибудь сложная смесь влияний и т. д. Предвидеть что-нибудь в этом направлении нельзя» [Числа I: 274]. В этом же номере была помещена критическая статья Георгия Иванова о творчестве Сирина в общем («Машенька», «Король, дама, валет», «Защита Лужина», «Возвращение Чорба»), в которой автор высмеивал «имитатора французской литературы» и намекал на то, что его проза — компиляция из самых модных зарубежных течений, а потом и вовсе называл Набокова «самозванцем, кухаркиным сыном, черной костью, смердом». В эмигрантской структуре литературной полемики, где русские писатели боролись за самостоятельность и независимость, за обретение собственного голоса в чужой стране, обвинение

во вторичности и подражательности было серьезным оскорблением, и поэтому неудивительно, что Набоков всячески открещивался на страницах «Чисел» от возможных подозрений в том, что на него влиял Пруст.

Кроме того, ответ Набокова свидетельствует о том, что он разделяет весьма своеобразные принципы философии литературы. Любой текст, по его мнению, имеет разветвленную генеалогию (так, например, литературный фундамент «Лолиты» включает в себя целый пласт мировой литературы, начиная от Петрарки и П. Ронсара и заканчивая де Садом и М. Прустом, то же касается прочих романов Набокова), и различные элементы чужих стилей и сюжетов могут соединяться практически в любых сочетаниях. Это, однако, не означает, что Набоков без разбору смешивал самые разные пласты культуры, напротив — у его внешне эклектичного подхода к истории культуры есть четкая иерархия, и одни авторы были допущены до его творчества, а другие — нет.

## **4.2 Французский язык как художественный прием в творчестве В.**

### **Набокова**

Набоков оставил множество свидетельств своей рефлексии на тему использования разных национальных языков в художественной практике (в отличие от других русских эмигрантов, например, Газданова и Фельзена, чье наследие довольно скупо, а часть его и вовсе канула в Лету). Отношение Набокова к французскому языку и французской литературе подробно разбирается в книге М. Кутюрье «Nabokov ou La tentation française», [Couturier 2011] однако, поскольку книга ориентирована скорее на французскую аудиторию, ее главная тема — взаимодействие Набокова с французской культурой в самых общих чертах. Помимо биографических фактов, связывавших Набокова с Парижем, материалом для такого

исследования служат интервью Набокова, которые он давал для французского радио и телевидения. Однако отношения с французским языком у Набокова складывались еще с детства, на что он указывает в своих мемуарах и что можно наблюдать по свидетельствам его современников. Тем не менее, необходимо учитывать тот факт, что главные свидетельства, говорящие о том, что Набоков был «трехязычным» писателем, создавал он сам, сознательно конструируя образ литературного космополита.

Б. Бойд указывает на один из первых поэтических опытов Набокова, связанный с французским языком. В юности Набоков пробовал себя в качестве переводчика: в 1910 году «он перевел «Безглавого всадника», но не русской прозой, как можно было бы ожидать, а французскими стихами в их классическом александрийском одеянии» [Бойд 2010 б: 101]. Показательно в этом свидетельстве, что французский язык для него с самого детства был окружен романтическим ореолом. Источник этого наблюдения — письмо Набокова Сергею Потресову от 28 сентября 1921 года, письмо раннее и частное, то есть заведомо свободное от автобиографического вымысла.

До переезда в США Набоков жил в постоянном контакте с французским языком: изучал французскую литературу в Кембридже, перевел «Кола Бруньона» Р. Роллана, подрабатывал репетитором французского языка, сотрудничал с парижскими журналами, в 1937 году переехал из Берлина в Париж. Кроме того, он занимался переводами французской поэзии, которые вошли в его культурный фундамент: в русский период он перевел сонет к Элене «Quand vous serez bien vieille» П. Ронсара, сонет «Альбатрос» Ш. Бодлера, стихотворения «Декабрьская ночь» и «Майская ночь» А. Мюссе, «Пьяный корабль» А. Рембо.

Как и многие детали биографии Набокова, увлечение французским языком приобрело художественный смысл. Очевидно, в конце 30-х годов, выбирая новый язык для дальнейшего творчества, он пробовал и

французский. В 1936 году он написал рассказ «Mademoiselle O» о гувернантке из Швейцарии, переехавшей в Петербург, и французский язык, на котором говорит героиня, столь же важен для логики повествования (а, возможно, и важнее), чем перипетии сюжета. В 1937 году он написал статью «Pushkine ou Le vrai et le vraisemblable» и в качестве иллюстрации к ней перевел на французский нескольких стихотворений Пушкина.

Рассказ «Mademoiselle O» стал первым наброском к большой книге воспоминаний «Другие берега», в котором аллюзии на французских авторов занимают заметное место. Он превратился в пятую главу книги, посвященную двойственному опыту маленького героя: общению с малосимпатичной в быту женщиной и освоению французского языка, переданного ее «изысканным голосом»<sup>14</sup>. Звучащая французская речь делает образ Mademoiselle поэтическим: «мое внимание отвлекалось, — и тут-то выполнял свою настоящую миссию ее на редкость чистый и ритмичный голос. Я смотрел на крутое летнее облако — и много лет спустя мог отчетливо воспроизвести перед глазами очерк этих сбитых сливок в летней синеве» [Набоков 2008 V: 209]. Голос героини пробуждает поэтическое внимание к деталям, а французский язык, как и в эпизоде с переводом «Всадника без головы», окружен романтическими ассоциациями.

В пятой главе «Других берегов» прослеживается разделение между письменной и звучащей французской речью. Рассказчик вспоминает, как Mademoiselle «выискивает в учебнике что-нибудь подлиннее да потруднее» для диктанта, но подчеркивает, что она «проявляет свою сокровенную суть», когда читает вслух французские тексты. Образ французского языка часто определяют через различие между французской орфографией и французской фонетикой: многие буквы письменного текста при чтении оказываются

---

<sup>14</sup> Затем уже комический образ Mademoiselle появится в романе «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» в качестве намека на то, что биграфия главного героя имеет сходство с биографией русского писателя Сирина.

«немыми», сочетания букв при чтении оборачиваются неожиданными звуками. Набокову, большому любителю шифров и ребусов, эта разница могла казаться особенно поэтической.

С романа «Другие берега» началось сознательное конструирование Набоковым своего писательского облика: в нем он подводил итог не только накопившимся воспоминаниями, но и своим художественным исканиям. В дальнейшем он развивал тезисы, которые прозвучали в «Других берегах», в псевдоавтобиографических романах («Смотри на арлекинов», «Ада», «Прозрачные вещи») и в своих интервью.

Так, одно из важных признаний, касающихся темы «Набоков и французский язык» содержится в интервью французской газете «Экспресс» 1959 года («Le bon M. Nabokov», «Добрый человек месье Набоков»), которое проводила А. Герен. В 1955 году в издательстве Мориса Жиродиа «Олимпия» вышла «Лолита», и Набоков, разумеется, учитывал, что круг его читателей во Франции заметно расширился. Именно поэтому Набоков не без удовольствия рассказывал о своей любви к французскому языку: «Да, я хорошо знаю три эти языка, эту *troïka*, три эти лошадки, которых я всегда запрягаю в свою повозку. Моей кормилицей и первой нянькой была англичанка. Потом появились гувернантки-француженки. В ту пору я, разумеется, постоянно общался и на русском. Затем было семь или восемь английских гувернанток, учитель-англичанин, а также учитель-швейцарец» [Мельников 2002: 82]. Различие между языками заключается в нюансах, которые Набоков связывает со своим синестетическим восприятием языка: «если вы возьмете слово *framboise*, то по-французски малина алого, подчеркнуто ярко-красного цвета. В английском слово *raspberry*, пожалуй, тускло-блеклое, с, может быть, слегка коричневатым или фиолетовым оттенком. Цвет довольно холодный. В русском же вспышка цвета —

«малиновое», слово ассоциируется с кем-то блестящим, с весельем, с перезвоном колоколов» [там же: 83].

Нужно отметить, что в одном из первых текстов на французском языке, эссе «Писатели и эпоха», опубликованном в 1931 году в журнале *Le Mois*, Набоков также обращался к теме живописи, правда, не в колористическом, а техническом ключе: «Залитый солнцем день, может быть, слишком жаркий; будет дождь, я смотрю в окно, я высовываюсь во двор, я хочу выйти из моего времени и нарисовать улицу в той ретроспективной манере, которая будет совершенно естественной для наших потомков и которой я так завидую» [Набоков 1996: 46]. Французский язык для Набокова связан с «цветным слухом» Рембо и синтезом искусств, который практиковали символисты и Пруст. Отметим также, что Пруст в «Обретенном времени» признавался, что «литератор завидует художнику» [Пруст 2013 VII: 272], Набоков же пытался эту «зависть» преодолеть, окрасив слова, мысли и понятия в определенный цвет.

В интервью Б. Пиво в 1975 году Набоков вновь рассказывал о своем чувстве языка. На вопрос ведущего «Какой ваш любимый язык: русский, английский или французский?» он отвечал: «Язык моих предков и по сейчас остается тем языком, где я полностью чувствую себя дома. Но я никогда не стану жалеть о своей американской метаморфозе. Французский же язык, а точнее — мой французский, ибо это уже нечто особенное, никак не желает покориться терзаниям и пыткам моего воображения. Его синтаксис не позволяет мне вольностей, которые самым естественным образом возникают на двух других языках» [Мельников 2002: 394]. Восприятие французского языка для Набокова было глубоко субъективно, связано с личными переживаниями и стилистическими приемами: синтаксическим строем, цветом, словоупотреблением.



Обвинения в подражании французам, излишней ориентации на иностранные источники, которые в 30-е раздражали Набокова, в поздний период творчества он принимал и даже сделал частью своего писательского образа: «Эмигрантские критики в Париже, как и мои школьные учителя в Петербурге, были единственный раз в жизни правы, когда сетовали на то, что я недостаточно русский» [там же: 399].

Интервью Б. Пиво — речь зрелого писателя, проясняющего ключевые моменты своего творчества. Набоков не говорил слишком явно о своих романах и их подтекстах, он лишь метафорически затрагивал самые важные темы своего художественного мира: темы языка, иронии, литературного творчества как волшебства и, наконец, воспоминаний как отдельной художественной стихии. В этих интервью Набоков показывал публике, что он интернациональный писатель, в совершенстве владеющий французским, настолько, что мог бы на нем писать, если бы захотел. Б. Бойд упоминает реплику Набокова, которую тот сделал при встрече с литературоведом С. Карлинским: «для того, чтобы писать о Пушкине, а также обо мне, нужно знать французскую литературу» [Бойд 2010 а: 680]. В интервью Ж. Дювиньо он повторял эту мысль: «На самом деле я очень близок к французской литературе, и я не первый русский писатель, который в этом признается!» [Мельников 2002: 90]

Таким образом, французские подтексты набоковских романов — тема закономерная, на ее плодотворность сам Набоков достаточно явно намекал в своих поздних высказываниях. Отдельные французские писатели, в частности, Пруст, появлялись в его интервью как хорошие знакомые, часть его художественного сознания.

### 4.3 Принятие творчества М. Пруста В. Набоковым в поздний период творчества

В поздних интервью Набоков распространялся о Прусте куда охотнее, чем в анкете «Чисел» 30-х годов. В интервью А. Роб-Грийе он называл цикл «В поисках утраченного времени» романом о любви: «Как и в случае с вашей книгой, «Ревность», это самый прекрасный роман о любви со времен Пруста» [Мельников 2000: 71]. В интервью А. Герен 1959 года, вслед за рассказом о своем восприятии французского языка, Набоков также называл Пруста автором любовных романов: «Как вы полагаете, пишут ли еще сегодня любовные романы? — Пруст...» [там же: 84] и пояснял, что считает Пруста современником. Скорее всего, в этих признаниях Набоков лукавит, вернее, старается ограничить творчество Пруста любовным сюжетом романа. Подражание чужому сюжету, его переработка в глазах Набокова куда благороднее, чем подражание на уровне стиля или той темы, которую Набоков уже считал «своей»: темы памяти.

С другой стороны, Набоков мог придерживаться принципа неназывания самой главной сути своего отношения к творчеству Пруста, поскольку оно было бы недоступно «профанам» — широкой аудитории, для которой делалось интервью. По этой причине он мог ограничить все богатство прустовского творчества, столь значимого для него, поверхностным любовным сюжетом. В 1961 году в интервью А. Герен Набоков снова упоминал Пруста, видимо, пытаясь найти пример, доступный французским слушателям: «Нет, учителей у меня не было, но некоторое родство я признаю — например, с Прустом» [там же: 98]. Это признание дало название самой публикации: «Он любит юмор, теннис и Пруста. Не любит коммунистов, Сада и Фрейда», любовь к Прусту, как и нелюбовь к

Фрейду, стала некоей дополнительной характеристикой публичного образа Набокова. В поздних интервью Набоков наконец открыто признал Пруста как одного из величайших авторов XX века, и в интервью Ф. Мерасу называл его «великаном» [там же: 106].

В интервью 1963 года О. Тоффлеру Набоков упоминал Пруста в ряду прочих своих увлечений европейского периода: «В более позднее время в Западной Европе, между двадцатью и сорока годами, моими любимыми писателями были Хаусмен, Руперт Брук, Норман Дуглас, Бергсон, Джойс, Пруст и Пушкин» [там же: 154]. Бергсон и Пруст в этом ряду представляют французскую культуру, и для Набокова объединены общим видением темы памяти. «Читательская биография» для Набокова — одна из самых важных характеристик его внутреннего мира. Неслучайно в романе «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» по этой биографии автор «опознает» сам себя: «... я отметил последовательность, на миг зазвучавшую неясной, странно знакомой музыкальной фразой: «Гамлет», «Смерть Артура», «Мост короля Людовика Святого», «Доктор Джекил и мистер Хайд», «Южный ветер», «Дама с собачкой», «Госпожа Бовари», «Человек-невидимка», «Обретенное время», «Англо-персидский словарь», «Автор «Трикси», «Алиса в Стране Чудес», «Улисс», «О покупке лошади», «Король Лир»...» [Набоков 2004: 57]. Читательский опыт представляется Набокову музыкой, и роман Пруста — неперемнная нота в звукоряде. (Отметим сходство позиции Набокова с тезисом Мандельштама о том, что «разночинцу не нужна память, ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочел, — и биография готова» [Мандельштам 2010: 250].)

В интервью 1965 года Р. Хьюзу он приводил свой «шорт-лист» великих романов: «Мои величайшие шедевры прозы двадцатого столетия таковы, в приводимой последовательности: «Улисс» Джойса, «Превращение» Кафки, «Петербург» Белого и первая часть сказки Пруста «В поисках утраченного

времени» [Мельников 2000: 172]. Такой выбор авторов примечателен подчеркнутой интернациональностью: по одному писателю на каждую крупную национальную модернистскую традицию. Кроме того, такое открытое признание четырех без сомнения самых крупных писателей своей эпохи говорит о том, что Набоков наконец был готов встать с ними в один ряд и не боялся конкуренции или обвинений во вторичности. В картине авторов «величайших шедевров прозы» Набоков занимает свое место на правах автора высказывания, имеющего основания судить других классиков.

Лекция о Прусте в цикле лекций по истории зарубежной литературы — также одно из свидетельств позднейшего «признания» Набоковым бесспорного таланта французского писателя. Пруст удостаивается в ней самых высоких похвал: его роман назван «великим», его метафоры, синтаксис и сюжеты подробно разбираются и даже смакуются. Тем не менее, лекция о Прусте — скорее набор прописных истин, чем авторское произведение Набокова. Очевидно, что в работе Набоков пользовался обширным корпусом литературно-критических текстов о Прусте, и часть суждений о поэтике французского автора принадлежат не ему. Так, Набоков повторял суждение М. Мерри (Марри в транскрипции Набокова) о метафоре («если хочешь быть точным, нужно прибегать к метафорам» [Набоков 1998: 277]), использованное в одной из первых русскоязычных статей о Прусте Адрианом Франковским. Вполне вероятно, что русский перевод Франковского со вступительной статьей попадал в руки Набокову, и он почерпнул оттуда некоторые суждения о Прусте. Кроме того, он воспроизводит самое прямолинейное мнение об отношении философии Бергсона к прозе Пруста, бытовавшее среди русских эмигрантов: «произведения Пруста суть иллюстрированное издание учения Бергсона» [там же: 276], против которого сам Пруст неоднократно восставал. Другой

риторический прием, идущий еще из журнальной полемики 1930-х — сравнение Пруста и Джойса, как двух самых знаменитых модернистов.

Из прустовских приемов Набоков приводит в лекции в основном те, которые каким-то образом созвучны его собственной поэтике. Среди них: «цветной слух», синестезия, спиральные повороты сюжета, синтез искусств. Все эти приемы так или иначе использовал сам Набоков. Так, мания Свана сравнивать жизнь с картинами отвечает мании Набоковских героев 1930-х годов «шагать» в живописные полотна («Венецианка», «Подвиг») и находить утешение в «картинах старых мастеров» («Камера обскура»).

Некоторые из приемов Пруста для Набокова были особенно актуальны, поскольку во время чтения лекций в Корнеллском университете он работал над «Лолитой»: в роман попали образы «боттичеллиевой» (Набоков упоминал в лекции страсть Шарля Свана видеть возлюбленную на картинах Боттичелли) красоты и рыжеватой девочки со звучным, цветным, ароматным именем (Набоков подробно разобрал длинное описание всех возможных эффектов имени Жильберты Сван, данное Прустом) — литературной правнучки Жильберты Сван. Другая деталь, которую замечает Набоков, — любовь к лиловому цвету, «фиолетовому оттенку, пропитавшему всю книгу», «цвету самого времени» [там же: 310], употреблению которого Пруст обязан старофранцузской геральдике. В палитре оттенков живописи Набокова этот цвет — один из самых частотных [Шраер 2000: 136]. Кроме того, и Пруст, и Набоков опирались на традицию европейской литературы конца XIX века, на популярность цветка *Cattleya labiate* (фиолетовой орхидеи), а также на новаторское использование лиловых оттенков художниками-импрессионистами (в стихотворении Мандельштама названное «глубокий обморок сирени»).

Главная особенность лекции Набокова о Прусте, — то, что он к концу 40-х — началу 50-х гг. стал относиться к французскому писателю с куда

большей теплотой, чем ко многим другим персонажам лекционного курса. В лекции он подробно разбирает такие детали, которые можно заметить лишь при внимательном многократном перечитывании (так, например, Набоков распространяется о синтаксической структуре развернутых описаний Пруста или о сюжетных лейтмотивах) Лекция о Прусте показывает, что Набоков был внимателен к деталям, хорошо знал главные «узловые точки» романа «По направлению к Свану», отмечал и музыкальные, и живописные аллюзии (те приемы, которые использовал бы сам).

Примеры, отобранные Набоковым, показывают, что он у Пруста такие обороты, в которых бы совмещалось как можно больше сравнений из разных областей искусства. К ним относятся и сравнение шоколадного крема с музыкальным номером, и каскад сравнений цветка боярышника с разными предметами (украшениями на посохе, бисквитами, творогом, ювелирными украшениями, мраморными чашами и, наконец, с именем Жильберты), и сравнение облика герцогини Германтской с гобеленом или витражом. Наконец, логика повествования приводит Набокова к выводу, который был близок ему самому: единственный способ воскресить прошлое — это обращение к искусству. Манифестируя эстетизм Пруста, он признавался в собственных взглядах: «Озарение довершается, когда рассказчик понимает, что произведение искусства — единственное средство для такого овладения прошлым, ибо «воссоздать памятью впечатления, чтобы потом измерить всю их глубину, осветить и обменять на духовный эквивалент, — разве не в этом одна из предпосылок, почти суть произведения искусства — такого, какое я задумал?..» [там же: 321]. На этой мысли, посвященной тому, что впечатления — главный материал для литературного труда, Набоков заканчивал лекцию — аналогичным образом, Пруст заканчивал свой романский цикл на размышлениях о том, как его близкие смогут разместиться в его романе, несмотря на течение времени. В лекции о Прусте можно

видеть, как Набоков в своей излюбленной матрешечной конструкции воспроизводит логику рассуждений Пруста и на примере его прозы приходил к выводу, аналогичному выводу Пруста: искусство — единственный путь к спасению от забвения. Таким образом, Набоков возвращался к метафоре 30-х годов о "зеркальности" любого литературного творчества и "отражал" логику Пруста в своей лекции.

После периода литературной борьбы с Прустом в 1930-е годы, Набоков наконец включил его в ту культурную базу, на которую опирался в своем творчестве, и которую был готов признать публично. Более того: свой эклектичный стиль поздний Набоков подавал не как нечто самостоятельное, тщательно скрывая или высмеивая возможные аналогии с чужими текстами (как он делал в 30-е годы), а, напротив, подчеркивал мозаичность своего стиля, жонглировал чужими сюжетами и деталями, переходя от модернистской структуры повествования к постмодернистской. Если в ранний период творчества Набоков старался публично отгородиться от возможного влияния Пруста (как это видно, например, по карикатурным образам подражателей французского писателя: Фердинанда в рассказе "Весна в Фиальте" и Зегелькранца в романе "Камера обскура"), то в поздний период, когда интертекстуальность становится одной из главных черт творчества писателя, он оценивал Пруста как союзника, безусловно признавал его заслуги, а влияние безболезненно интегрировал в собственный стиль.

#### **4.4 Метафоры памяти в творчестве В. Набокова и М. Пруста**

«Другие берега» стали романом, в котором Набоков, подобно Прусту, смешивает элементы автобиографии и художественного вымысла. В предисловии к русскому изданию Набоков подчеркивает многоязычность своей прозы («Совершенно владея с младенчества и английским и французским, я перешел бы для нужд сочинительства с русского на

иностранный язык без труда...» [Набоков 2008 V: 143]). В «Других берегах» «прустовская тема» отразилась в образах детских воспоминаний, связанных с французским языком и культурой. Вслед за главой о Mademoiselle следуют воспоминания о первых пойманных бабочках, а затем, в седьмой главе, история о поездке в Ниццу и первой детской любви, которая оркестрована в духе детских воспоминаний героя «Поисков». Французская речь таким образом оказывается в ряду самых важных образов, сформировавших Набокова (или имплицитного автора его романов) в юности. Поездка к морю, описанная в главе 7, восходит к традиции романтического путешествия, которое должно изменить героя раз и навсегда. Такую же функцию выполняют в «Поисках» воспоминания героя о приморском городе Бальбеке.

Главный сюжет седьмой главы «Других берегов» — встреча с девочкой Колетт, маленькой парижанкой, первой «настоящей» любовью героя. Этот набор деталей сопряжен с французским культурным кодом, который выражен не только в форме вкраплений французской речи, но и в форме «французской» (т.е. связанной с творчеством Пруста) прагматики этого эпизода. Повествователь припоминает множество деталей: синее ведерко с рисунком, сувениры, детские приключения — в поисках позабытой клички фокстерьера девочки. Наконец ему помогает воспоминание о пенковой ручке с вставленным хрусталиком: образ призмы волшебным образом действует на память героя, «и вот тут-то, при сладчайшем содрогании Мнемозины, случается чудо <...> с дальнего того побережья <...> доносится, летит, отзываясь в тонком воздухе: Флосс, Флосс, Флосс!» [там же: 243]. В этом прозрении героя Набоков воспроизводит логику «непроизвольной памяти», типичную для Пруста. Дополнительным намеком на первоисточник этого эпизода служит образ призмы — устойчивая метафора высказываний Набокова о Прусте («Пруст — призма. Его или ее единственная задача —



преломлять и, преломляя, воссоздавать мир, какой видишь, обернувшись назад» [Набоков 1998: 276].).

Логика повествования эпизода влюбленности в Колетт сохраняет двойственность индивидуального и типического: с одной стороны, это личные воспоминания, с другой — они подчеркнута литературны, что соответствует типичному для Набокова убеждению во взаимном проникновении реальности и литературы.

Последняя встреча героя с девочкой Колетт в Париже детально совпадает со встречей прустовского рассказчика с Жильбертой Сван на Елисейских полях. Колетт «явилась с обручем, и все в ней было изящно и ловко, в согласии с осенней парижской *tenue-de-ville-pour-les-fillettes*» [Набоков 2008 V: 244]. Жильберта в памятной встрече с рассказчиком играет с маленькой лопаткой — по тогдашней моде детских игр. Набоков, осознавая эту аналогию, углубляет ее: вводит образ «радужных спиралей» в стеклянных шариках, «коими иностранные дети играют в агатики» — любимую игру маленького Марселя, «иностранного мемуариста», уже рассказывавшего о похожей девочке во французском парке.

«Агатики» отсылают к эпизоду из детства Марселя и Жильберты, играющих на Елисейских полях «блестящими агатовыми шариками», «прозрачными и талыми, как жизнь». [Пруст 2013 I: 488]. Шарик в длинной метафоре Пруста превращаются в жизнь и память — и Набоков сознательно пользовался метафорой детской игры, чтобы подчеркнуть сходство своего понимания концепции памяти с ее интерпретации в романе Пруста. У Пруста сами шарик похожи на «веселых белокурых девочек» — Колетт Набокова похожа на радужную спираль внутри них. Жильберта дарит герою шарик на память — этот же шарик помогает рассказчику Набокова вспомнить важный для него эпизод. В романе «Лолита» девочка-нимфетка пытается «нащупать укотившийся стеклянный шарик» [Набоков 2008 II: 31] под скамьей

Гумберта, а сам Гумберт, рассказывая о нимфетках разных эпох, использует образ «чашечки», в которую выпускаются цветные блошки воспоминаний — по аналогии с чашечкой, в которой Марсель и его подруга кладут агатовые шарики, похожие на «веселых белокурых девочек». В конце «Других берегов» Набоков возвращается к образу спирали (следуя спиралевидной логике культуры, им исповедуемой): «Цветная спираль в стеклянном шарике — вот модель моей жизни» [Набоков 2008 V: 311]. Метафора воспоминаний как детской игры в шарики принадлежит Прусту, но Набоков многократно повторил этот образ, сделав его частью собственного литературного мира. Такой механизм цитирования был характерен для Набокова: почти точная цитата без указания авторства упоминается несколько раз, и постепенно оригинальное авторство «стирается».

В следующей главе «Других берегов», сразу после эпизода с «агатиками», без малейшего промедления Набоков показывает еще один «знак» прустовских воспоминаний о детстве — волшебный фонарь: «Сейчас тут будут показывать волшебный фонарь, но сперва позвольте сделать небольшое вступление» [там же: 244]. Набоков собирает в небольшом фрагменте текста самые знаменитые цитаты из Пруста, поскольку того диктует «память жанра»: в XX веке невозможно писать книгу о памяти, не воздав должного французскому старшему современнику.

Если в поздний период Набоков выстраивал систему аналогий между своим творчеством и обобщенным «французским» творчеством Пруста, то в 20-30-е годы он еще не проговаривал этот момент со всей ясностью, но уже пользовался открытиями Пруста как актуальными литературными приемами. Пруст и тема памяти — сочетание, повторявшееся столь часто, особенно в период самой ранней рецепции Пруста (конец 20-х-30-е годы), что две его части стали практически неотделимы. В эмигрантской прессе, в советских аннотациях и отзывах западноевропейских модернистов цикл «В поисках

утраченного времени» занял место одной из главных книг XX века о том, как работает память и механизм воспоминания. Для русских эмигрантов тема памяти стояла особенно остро, и раннее творчество Набокова не было исключением.

Нельзя сказать, что тему воспоминаний изобрел именно Пруст, но, как мы указывали выше, для круга русских эмигрантов и самого Набокова его авторитет сложно переоценить. В дебютном романе «Машенька» Набоков обращался к «прустовскому» мотиву перехода между разными пластами времени благодаря ассоциациям. Так, Ганин «воскрешает погибший мир в угоду женщине», а его память представлена в виде пространства — «светлого лабиринта». В то же время воспоминание для набоковских героев ценно не само по себе, а в той мере, в которой помогает им осознать и принять свое творческое предназначение. Подобно герою «Вечера у Клэр», Ганин начинает свое погружение в воспоминания с описания утреннего пробуждения: он так же разглядывает обои, «выныривает» из сна, и из этой полудремы рождается женский образ, пока еще смутный и неопределенный. Аналогичным образом оформленный переход между сном и явью (интерьер комнаты, воспоминание о женщине) знаменует и начало воспоминаний рассказчика «Поисков». Творчески осмысленное воспоминание изображается как переход сознания в инобытие, и потому эта граница маркируется как пробуждение или погружение в сон.

Как отмечает Б. Аверин, сюжет «Машеньки», сконцентрированный на воспоминании, становится своеобразной творческой декларацией Набокова [Аверин 1999]. Набоков завершает повествование там, где другой писатель только начал бы его: потенциальное возобновление любовной интриги, которого ждет читатель, так и не происходит, за горизонтом событий исчезает все, что случится после приезда Машеньки. Таким образом Набоков хочет подчеркнуть, что для него память ценна сама по себе, а не как

вспомогательное средство для некой новой истории. Для Набокова изгнанничество не проклятие, а дар Мнемозины, который позволяет ему нащупать главную тему творчества, в полной мере стать певцом того, что навсегда утеряно.

Е. Ухова в статье «Призма памяти в романах Набокова» утверждает, что набоковские герои «одарены памятью» [Ухова 2003]. Борис Аверин, используя определение самого Набокова, называет его «гением тотального воспоминания»: эта формулировка взята из романа «Ада», где Ван называет себя «genius of total recall». Слово «гений» имеет двойной смысл: с одной стороны, это сам автор, с другой — некий потусторонний дух, проникающий в его творчество помимо авторской воли. Прошрое в текстах Набокова тесно связано с воображением: ложные и подлинные воспоминания его героев смешиваются, составляют важную часть повествовательной игры. В повести «Соглядатай» сюжет построен на равной вероятности того, что воспоминания героя могут быть как ложными, так и подлинными: читатель не знает, действительно ли Смуров умер, и в зависимости от того, правдивы ли его воспоминания о моменте самоубийства (выстрел, звук льющейся воды из разбитой вазы), повесть может восприниматься как фантастическая или как очередной образчик художественного психоанализа. Ухова приводит несколько других примеров намеренных ошибок памяти: так, в романе «Лолита» внимательный Гумберт благодаря своему дару рассказчика подтасовывает факты так, чтобы у читателя возникло сочувствие к нему, посвятивший памяти целый научный труд Ван Вин из романа «Ада» «забывает» о смерти Люсетты, Пнин «забывает» о смерти своей первой возлюбленной, потому что вспоминать о ней слишком тяжело.

В ранний эмигрантский период Набоков подбирал стилистические ключи к теме памяти, обыгрывал ее в лирике, рассказах и первых романах. Память в его текстах предстает в образе загадки, которую необходимо

разгадать. Такова, например, структура романа «Подлинная жизнь Себастьяна Найта», романа-ребуса, в котором разгадка (закрывающаяся в том, что повествователь и герой — одно и то же лицо) припрятана в череде намеков на ложные воспоминания. Так, ложная забывчивость овладевает героем, когда он видит в бумагах Себастьяна стопку фотографий неизвестного мужчины, и с ними — газетное объявление: «Автору, пишущему выдуманную биографию, требуются фотографии джентльмена внушительной внешности...» [Набоков 2004: 56], хотя читатель уже догадывается, что сам роман и есть выдуманная биография. Можно сказать, что в первом парижском (Набоков ко времени написания «Подлинной жизни Себастьяна Найта» переехал в Париж) и англоязычном романе Набоков постепенно подходил к формированию своего собственного литературного мифа о памяти, который наиболее полно отразился затем в романе «Другие берега».

Тем не менее в «Подлинной жизни» Набоков настаивал на куда более радикальном «искусстве памяти», чем то, которое развивал Пруст. Хотя роман «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» полон отсылок к «Поискам» (самая очевидная, которая уже упоминалась — роман «Обретенное время» на полке у Себастьяна), Набоков устраняет историческое время, которое у Пруста неизменно присутствует. Его искусство сосредоточено на времени внутреннем: «Достаточно пролистать первые тридцать примерно страниц «Утерянных вещей», чтобы убедиться, до какой степени безмятежно непонимание м-ром Гудменом <...> внутреннего отношения Себастьяна к внешнему миру. Время никогда не являлось для Себастьяна 1914, 1920 или 1936 годом — это всегда был год 1й» [там же: 77]. В теме соотношения между внутренним и внешним временем Набоков чувствовал родство с Прустом, но углублял его субъективизм.

Набоков избирает «мастерство памяти», предложенное Прустом, «литературе факта», к которой тяготели его старшие современники-эмигранты. Воспоминания И. Бунина, Г. Иванова, М. Осоргина претендовали на истинность, однако Набоков в творчестве 30-х гг. подчеркивал, что память обманчива, и куда более достоверным становится художественный факт. В. Вейдле и В. Ходасевич, чувствуя это отличие, рассматривают творчество Набокова как «игру самочинных приемов» [Долинин 1997: 241] (Ходасевич), сосредоточенную на самой себе. Комментируя роман «Приглашение на казнь», Ходасевич называет его «цепью арабесок, узоров, образов, подчиненных не идейному, а лишь стилистическому единству» [там же]. Это характерно и для набоковского мастерства памяти: оно в первую очередь литературно, и по этой причине на фоне «честной» мемуарной эмигрантской прозы Набоков казался «иностранцем», освоившим модернистские приемы, увлекавшимся «словом как таковым»<sup>15</sup>.

Набоков пробовал разные повествовательные стратегии, связанные с воспоминаниями: начиная от небольших рассказов с кольцевым сюжетом в сборнике «Весна в Фиальте» и заканчивая «обманными» сюжетами в «Соглядатае» (с героем, который, подобно «коту Шрёдингера», одновременно и жив, и мертв), «Приглашении на казнь», «Даре» (появление в конце бесконечной перспективы вымышленных миров), «Лолите», «Аде».

Функция повествователя занимает важное место в поэтике «припоминания». «Поиски» стали одним из первых произведений, в котором герой, ведущий повествование, присутствует лишь на уровне скриптора: сознания, которое, отчуждаясь от самого себя, записывает все происходящее с ним. Пруст показывает субъекта речи в «трех лицах»: ребенком, светским наблюдателем и писателем-затворником. При этом у повествователя нет определенных черт лица (даются лишь краткие характеристики устами

---

<sup>15</sup> Более подробно об этом: [Антошина 2002].

других героев: «темные волосы», «бледное лицо», «высокий чистый лоб»), нет фамилии, нет явных моральных качеств (читатель погружен в его переживания, но они не получают этической оценки). Кроме того, повествователь одновременно является действующим лицом, наблюдателем и собственно рассказчиком — одним словом, «всепроникающим» богом, который сам создает произведение на всех уровнях: он моделирует жизненные ситуации как их участник, он наблюдает и осмысляет их и, наконец, облакает в литературную форму.

С другой стороны, рассказчик-повествователь многим напоминает самого Пруста, становится его текстовым «двойником», а создание художественного произведения, по мысли автора, как раз связано с созданием подобного двойника: «Мы владеем двойниками всех людей, которых мы знаем, но обыкновенно они расположены на горизонте нашего воображения, нашей памяти» [Пруст 2013 V: 67]. Как утверждает Ж.-И. Тадье, эта подчеркнутая «фантастичность» повествователя позволяет Прусту создавать в романе образчики чистейшего вымысла, которые удивительно похожи на правду [Tadié 1971: 35].

Автор уподобляется «всемогущему» художнику, который исключительно своей волей создает целый художественный мир — от начала и до конца. Эта позиция в романе специально подчеркнута. «В поисках утраченного времени» — один из первых модернистских «романов о романе», и его главный сюжетобразующий элемент — фигура повествователя, благодаря которой читатель может наблюдать, как перед его глазами «отстраивается» целое художественное произведение.

Термин «точка зрения» применительно к Прусту допускает почти буквальную трактовку: огромное место в романе уделено разным формам визуального восприятия. Наиболее частотная форма передачи впечатлений рассказчика-повествователя — “je vis” («я вижу»). В романе есть и

исключения из этого правила, например, в «Любви Свана», в которой события подаются с точки зрения Шарля Свана, или в отдельных историях, поданных с позиций их участников. Однако даже в этих случаях рассказчик присутствует в тексте как более высокая повествовательная инстанция: комментирует слова своих героев, «подправляет» их, таким образом по-прежнему оставаясь «маленьким богом» своей мнемонической вселенной.

Подобная позиция не «всезнающего», но «всемогущего», который благодаря литературной одаренности может изменять прошлое и настоящее по своему усмотрению, была близка Набокову. Так, в рассказе «Облако, озеро, башня» он «отпускает» героя, Василия Ивановича, а в романе «Защита Лужина» остается в комнате Лужина после его прыжка из окна, чтобы запечатлеть выбитую дверь и отсутствие Александра Ивановича в комнате. В романе «Дар» подобная игра всемогущего автора ощущается в частности на уровне лейтмотива ключа, который оказывается ключевым для судьбы ничего не подозревающих героев. Сочетание полного безволия героя Пруста, его нарочито смиренного следования по течению жизни со всемогуществом, которого он достигает в области художественного творчества, отвечало запросу Набокова на создание образа идеального творца, одновременно бесстрастного и чувствительного к тончайшим оттенкам искусства.

В лекции о Прусте Набоков отмечал, что все главные сюжетные линии вводятся еще в первом томе, и таким образом «ключи» к сюжету оставлены на поверхности, чтобы потом читатель ощутил радость узнавания уже знакомых персонажей и деталей. Так, Набоков отмечал, что «дама в розовом», которую маленький Марсель встречает однажды утром у своего дяди, окажется в следующей части романа Одеттой — будущей женой Свана и матерью Жильберты Сван, первой возлюбленной героя. Странное поведение барона де Шарлю, так удивившее героя после вечера у Германтов, объясняется окончательно лишь в цикле «Содома и Гоморры» (барон



оказывается гомосексуалистом, заигрывающим с молодым человеком). Внимательный читатель распознает в «Поисках» огромное количество более мелких знаков, каждый из которых образует повествовательную петлю: маленькую сюжетную ретроспективу. Такие эпизоды, наравне с явно анонсированными воспоминаниями, также относятся к теме памяти, представленной в цикле Пруста. Эти повествовательные модели заинтересовали Набокова, экспериментировавшего в 30-е годы с разными способами построения сюжета.

Набокова (в отличие от многих его современников, увидевших в прозе Пруста главным образом мемуарный аспект) привлекала сложность сюжетных узоров прустовского текста, постоянный контроль над внешне спонтанными воспоминаниями. Проблески «спонтанной памяти» (камни Венеции, колокола Мартенвиля, бисквит в липовом чае) также тщательно подготовлены логикой предшествующего рассказа. Для Набокова, более всего ценившего стиль и продуманность в художественном произведении, мастерство Пруста было символом «рукотворности» искусства, к которой стремился он сам.

#### **4.5 Память как мастерство в творчестве В. Набокова и М. Пруста**

Во время поездки в Прагу в 1930 году, тогда же, когда Набоков признался Н. Раевскому в том, что «прямо-таки обожает» Пруста, он увидел картину, которая вошла потом в рассказ «Весна в Фиальте». Именно тогда, «однажды, солнечным днем», он смотрел на «сверкающие карусели и афишные доски с зелеными оскалившимися тиграми», которые впоследствии попали в рассказ. В 1936 году эти впечатления получили наконец ход: в июле Набоков издал рассказ «Весна в Фиальте» в №61 «Современных записок». Рассказ «Круг» был написан в 1934 году, рассказ «Тяжелый дым» был напечатан в 1935 году. В 1956 году Набоков объединил эти и другие

рассказы в сборник под названием «Весна в Фиальте». Самый «поздний» рассказ в сборнике — «Лик» (1939), самый «ранний» — «Уста к устам» (1931), написанный по горячим следам противостояния Набокова с критиками «Чисел». Исторический контекст — повсеместная мода на творчество Пруста, его особенная популярность в среде авторов, близких к «Числам», — накладывался на личный творческий проект Набокова по созданию новой художественной реальности, в которой субъективное «я» автора было бы основным сюжетообразующим элементом. В качестве «пробного камня» для такого сюжета можно назвать «Приглашение на казнь», где сочинительский талант Цинцинната позволяет ему изменить ход сюжета. В период написания рассказа «Весна в Фиальте» Набоков работает над главным манифестом своей концепции творческого воображения — романом «Дар». Таким образом, некоторые из рассказов сборника «Весна в Фиальте» можно считать свидетельствами работы Набокова над возможностями воплощения механизма памяти в художественном слове. Более того, жанр короткого рассказа позволяет свернуть те процессы, которые в прозе Пруста растянуты на многие тома, и продемонстрировать трансформации сюжета более наглядно.

Большая часть рассказов сборника построена на принципе субъективности повествователя, причем эта субъективность связана с разными формами воспоминания — это особо оговаривается. В основе каждого из сюжетов — тема воскрешения образа близких с помощью художественного слова (обозначенный еще Шекспиром: «Надежды нет. *Но светлый облик милый. Спасут, быть может, черные чернила!*»). Эта тема диктует ретроспективный тип повествования, в котором событие помещено в круг воспоминаний и интерпретаций. Поскольку развязка в таком сюжете заранее известна, сознание рассказчика, как и сознание читателя, помещается в круг перечитывания: композиция приобретает форму спирали, ее элементы

повторяются, и дают таким образом возможность разглядеть за внешней событийностью узор из повторяющихся элементов (мотивов). Техника воспоминания, используемая Прустом, подразумевает поиск истины, который никогда не завершится, потому что сама истина не определима до конца. По этой причине автор оставляет своему герою и читателю «ключи» и намеки, которые невозможно было бы распознать, если бы ретроспективный принцип построения повествования не подсказывал, что именно необходимо искать. Например, в романе «Приглашение на казнь» «знаками» будущей развязки становятся образы насекомых: бабочки (связанной с античным мифом о метемпсихозе) и паука (хищника, пожирающего эту бабочку, а также умелого плетельщика узора, намекающего на узор художественного повествования), а намеком на загадочное исчезновение героя становится фрагмент из несуществующей итальянской арии «*malì e trano t'amesti*», которой Г. Барабтарло расшифровывает как «смерть мила, это тайна» [Барабтарло 2011: 32]. Таким образом, Набоков в отношении к художественному тексту следует метафоре Пруста, сравнивавшего свой роман с тканью (платьем) или ковром: это сравнение, помимо прочего, продиктовано еще и принципом повторяемости элементов узора.

Подобный принцип создания сюжетного узора Набоков использовал в рассказе «Весна в Фиальте». Развязка рассказа подготавливается заранее на разных уровнях повествования: начиная с оговорок рассказчика («знай я даже, что оно (свидание) последнее» [Набоков 2002: 307]) и лейтмотивного упоминания цирка, афиши которого расклеены повсюду (в цирковой фургон врежется автомобиль с героиней), и заканчивая темой «знаков судьбы», которые герой распознает и выделяет в разных временных пластах (давно прошедшем «доэмигрантском» времени, настоящем, «предвиденном» будущем). Символически страшная развязка окончательно подтверждается при появлении «ночной бабочки с бобровой спинкой» (в прозе Набокова

образ бабочки маркирует переход в инобытие, как показывает Г. Барабтарло [Барабтарло 2011: 38]).

Таким образом, ретроспективный «самопишущийся» сюжет позволяет Набокову совмещать разные временные пласты в пределах одного текста или даже одного предложения: рядом с очередным упоминанием прошлого («чадом, волнующим татарскую мою память, несло из голых окон бледных домов» [Набоков 2002: 567]) появляется намек на будущее («афишная доска, на которую были наклеены гусар, укротитель в усах и оранжевый тигр на белой подкладке» [там же]). Время рассказа приобретает свойство пространства: герой перемещается по нему, демонстрируя принципиальную неразделимость человеческого восприятия жизни, обнаруженную еще Прустом. Течение повествования определяется через разные временные маркеры: читатель наблюдает настоящее, хабитуалис (категория, выражающая повторяемое действие в прошлом, как в оборотах «Всякий раз, как мы встречались с ней», «что я всякий раз делал при встрече с ней» [там же: 565-566]), прошедшее в форме однократных воспоминаний.

В рассказе «Весна в Фиальте» Набоков подбирает метафоры, выражающие идею воплощения памяти через художественное мастерство. Поскольку память в эмиграции стала «идеей, овладевшей массами», она приобрела свойства материального объекта, что отразилось в выборе лексики и тропов в прозе Набокова. Так, в упомянутом выше рассказе Набоков воспоминания и время обладают материальными характеристиками: плотностью, телесностью: «мы с ней жили в другом, менее плотном, времени» [там же: 576], «пошлость, неизвестно к чему относившаяся, крепко обвилась вокруг воспоминания, питаясь его грустью» [там же: 580]. Среди этих образов особенно выделяются звуковые метафоры, которые обусловлены принципом синтестезии в воспоминании, получившем известность в исполнении Пруста. Воспоминание должно иметь «якорь» в

материальном мире (будь то вкус, цвет, запах, бытовая деталь), на первый взгляд кажущийся случайным: «а в голове назойливо звенел, Бог весть почему выплывший из музыкального ящика памяти, другого века романс (связанный, говорили, с какой-то парижской драмой любви» [там же: 569]. Оговорка автора «бог весть почему» отражает лукавство Набокова: с одной стороны, она отсылает читателя к произвольной природе воспоминания, воспеваемой Прустом, с другой — скрывает намек на знаменитую «парижскую драму любви» Свана и Одетты (отметим, что Набоков считал «Поиски» романом о любви), «оркестрованную» музыкальной темой сонаты Вентейля.

Кроме звуковых метафор, отражающих принцип синестезии, отдельно стоит упомянуть связь между памятью и художественным творчеством: «вновь и вновь она впопыхах появлялась на полях моей жизни, совершенно не влияя на основной текст» [там же: 575], «я ему признался однажды, что будь я литератором, лишь сердцу своему позволял бы иметь воображение, да еще, пожалуй, допускал бы память, эту длинную вечернюю тень истины, но рассудка ни за что не возил бы по маскарадам» [там же: 571]. Более полно эта тема (жизнь—творчество—жизнь) отразилась в романе «Дар», над которым Набоков работал в тот же период, однако и деталях рассказов просматривается переход на металитературный уровень повествования.

Ретроспективный сюжет, синестезия, усложненный синтаксис (длинные описания, состоящие из трех и более колонов) позволяли критикам относить творчество Набокова к модной в 30-е годы «псевдофранцузской» прозе. Кроме того, по мере освоения Набоковым актуальных литературных тенденций, его тексты становятся все более металитературны: например, в рассказе «Весна в Фиальте» прослеживается и «чеховский след» (Фиальта — Ялта из рассказа «Дама с собачкой»), и отсылки к произведениям других видов искусства (например, Фердинанд как герой «Тайной вечери» да Винчи

<sup>16</sup>, — прием, типичный для модернистской традиции «литературной живописи», использовавшийся и Уайльдом, и Прустом, и самим Набоковым) позволяют предположить, что Набоков обращается к жанру литературного пастиша (принципиально отличающемуся от пародии своей «незлонамеренностью»).

3. Шаховская, говоря о творчестве Набокова, отмечала сходство искусствоведческого стиля Набокова с пастишем Пруста: «Пруст, как и Флобер, как и Набоков, верит, что единственная реальность в мире — это искусство. У Пруста, как и Набокова, к своим героям нет ни особых симпатий, ни антипатий. Оба они мастера пастиша. В творчестве и того и другого сосуществуют два таких, казалось бы, противоположных начала: поэзия и карикатура» [Шаховская 1991: 80]. Применительно к рассказу «Весна в Фиальте» тема пастиша и пародии, а также «истинной» литературы и «ложной» проявляется в противопоставлении образов повествователя и беллетриста Фердинанда. События рассказа разворачиваются в металитературном пространстве: «Вновь и вновь она впопыхах появлялась на полях моей жизни, совершенно не влияя на основной текст». Повествователь отказывается от статуса писателя, но все же оговаривается, что пишет: «Раз, когда моя семья была на даче, а я писал, лежа в постели <...> и я никогда не дописал начатого» [Набоков 2002: 575] — бесплодная литературная работа восходит к мифу о литературной работе Пруста (вернее, его героя), писавшего «Поиски» в постели. Тот факт, что читателю все же довелось прочесть записки героя, говорит о том, что все же закончил свой текст. Герой, «Васенька», как его называет Нина, подобно безымянному повествователю Пруста, имя которого читатель узнает лишь по реплике его

---

<sup>16</sup> «...посреди долгой стороны и спиной к плюшу, председательствовал Фердинанд, и на мгновение эта поза его, положение расставленных рук и обращенные к нему лица сотрапезников напомнили мне с кошмарной карикатурностью... что именно напомнили, я сам тогда не понял, а потом, поняв, удивился кощунственности сопоставления, не более кощунственного, впрочем, чем самое искусство его». [там же: 572]

возлюбленной («Мой милый Марсель»), не представляется сам, а лишь показывает свое отражение в чужой речи.

Несмотря на то, что формально он отказывается называться писателем, он вступает в явное противоборство со своим «злым двойником» — более счастливым в браке и карьере Фердинандом.

Герои представляют полярные типы художественного видения, и воспоминания о Нине, изложенные в рассказе, можно понимать как попытку утвердить превосходство одного типа повествования над другим: «подлинный» восходящий к сути бытия, к «воображению сердца» и «памяти» стиль рассказчика торжествует над рассудочно-эстетским стилем Фердинанда. Текст Фердинанда «приютил» лишь некоторые черты героини («В другой раз она кивнула мне из книги мужа из-за строк, относившихся к эпизодической служанке, но приютивших ее (вопреки, быть может, его сознательной воле)» [там же], текст рассказчика воплотил ее облик в попытке вернуть невозвратимое.

Образ Фердинанда воплощает миф о доппельгангере, столь любимый Набоковым и отчасти выраженный в тезисе о творчестве разных авторов как системе «зеркальных отражений». Аналогичную роль в тексте «Поисков» выполняет Альбер Блок, школьный приятель повествователя, успешный, но пошловатый писатель, в образе которого Пруст отчасти карикатурно изображает и самого себя (Блок еврей, и на его примере Пруст осмысляет пути антисемитизма во французском обществе). В части «Беглянки», не попавшей в русский перевод Н. Любимова, Блок описывается в той же ситуации, что и председательствующий за столом Фердинанд: «Блок сидел за столом в окружении напыщенных молодых студентов, напустив на себя фальшиво непринужденный вид, и очень громко кричал одному из своих

приятелей, размахивая меню так, что опрокинул два графина с водой...»<sup>17</sup>  
Образ «злого двойника» повествователя был интересен и Набокову: Фердинанд — «кривое зеркало» повествователя, «венгерец, пишущий по-французски».

Фердинанд пользуется усложненным орнаментальным стилем: «В начале его поприща еще можно было сквозь расписные окна его поразительной прозы различить какой-то сад, какое-то сонно-знакомое расположение деревьев... но с каждым годом роспись становилась все гуще, розовость и лиловизна все грознее; и теперь уже ничего не видно через это страшное драгоценное стекло, и кажется, что если разбить его, то одна лишь ударит в душу черная и совершенно пустая ночь». Лиловый цвет, «цвет самого времени», как его характеризует Набоков в лекции о Прусте, вероятно, использован неслучайно в рассказе, который, как и все творчество Набокова, по мнению многих исследований, относится к метапрозе<sup>18</sup>. «Парижская история любви», выраженная в смутно припоминаемой песенке, повторяет повествовательную структуру «По направлению к Свану». Однако нужно отметить, что, как и в текстах Пруста, аллюзии, которыми пользуется Набоков, позволяют ему создавать уникальный литературный хронотоп, в котором сочетается искусство и жизнь, память и реальность, чужое слово и его собственное. Таким образом, пространство рассказа становится подчеркнуто ирреальным, вымышленным, и поэтому позволяет отрефлексировать невозможную тяжесть потери возлюбленной, которую переживает повествователь.

---

<sup>17</sup> « Bloch, au milieu de prétentieux jeunes universitaires, prenait des airs faussement à l'aise, et criait très fort à un de ses amis, en lui passant avec ostentation la carte avec un geste qui renversa deux carafes d'eau...» [Proust 1946 a: 317]

<sup>18</sup> Об этом пишут В. Ерофеев [Ерофеев 1998], А. Жолковский [Жолковский А. Philosophy of composition (К некоторым аспектам структуры одного литературного текста) // Культура русского модернизма, - М., 1993.- С.390-399). Рассказу «Весна в Фиальте» как метатексту посвящено диссертационное исследование И. Карпович [Карпович 2000]



Набоков затрагивал схожую тему в рассказах «Ultima Thule» и «Solus Rex». По его собственному признанию, оба отрывка должны были стать главами недописанного романа о том, как главный герой — художник Синеусов — ищет свою умершую жену в разных художественных пространствах: «Искусство позволяет ему воскресить покойную жену в облике королевы Белинды — жалкое свершение, которое не приносит ему торжества над смертью даже в мире вольного вымысла» [Набоков 1989: 501]. Благодаря диалогу с писателями-предшественниками в рассказе «Весна в Фиальте» поддерживается тема возвращения «утраченного времени» средствами литературы.

Металитературен по своей структуре и рассказ 1934 года «Тяжелый дым». История о становлении художника, ставшая уже «классической» для модернизма начала XX века («В поисках утраченного времени», «Портрет художника в юности»), концентрирована в одном эпизоде, где также использованы принципы синестезии («завивался вверх, как легкий столб, шум автомобиля» [Набоков 2002: 553], и нового хронотопа, подразумевающего «время как пространство» и позволяющего вводить в повествование временные парадоксы («страшно ясно, словно душа озарилась бесшумным взрывом, мелькнуло будущее воспоминание» [там же: 556]).

Среди «потрафивших душе» книг у героя на полке стоит «Вечер у Клэр» — рядом с романом «Защита Лужина» [там же: 555]. Очевидно, что, помимо создания общего фона эпохи и эффекта иронической автоцитации, эти книги помогают поддержать сюжет рассказа. О литературных предпочтениях героя читатель узнает не потому, что автор рассказа хочет составить его психологический портрет, как это традиционно делалось в текстах реалистической эпохи. Поскольку рассказ построен на эффекте объединения разрозненных деталей в цельное эстетическое впечатление, поиски героем пачки сигарет среди корешков этих книг составляют его

вдохновение наравне с дневными впечатлениями. Осматривая книги, он чувствует уже не первый «нежный, таинственный толчок в душе» [там же] — таким образом Набоков создает эффект *mise en abîme*, или матрешки: рассказывает о том, как литературное произведение (стихи героя) рождается благодаря впечатлению от книг о создании литературного произведения.

Точка зрения героя подана через неструктурированный поток деталей: среди них и застрявшее в зубах говяжье волокно, и книги русских писателей, и «синий дым, льнувший к желтым листьям на мокрой крыше» [там же: 557]. Как отмечалось выше, этот принцип бессистемной детализации, которая позволяет передать поток внутренних впечатлений, составляет основу синестетического романа Пруста.

Сборник «Весна в Фиальте» можно назвать своего рода «алхимической лабораторией», в которой парадом проходят те художественные находки, о которых в 30-е годы говорил весь эмигрантский литературный мир. В нем собраны самые разные способы передачи идеи памяти (на уровне сюжета, на уровне пространственно-временной организации текста, на уровне тропов). Краткость рассказов позволяет демонстрировать эти находки по одной, подчеркивая ценность каждой в отдельности, концентрироваться на отдельных приемах. В тридцатые годы Набоков разрабатывал собственный уникальный стиль, поэтому так много внимания уделял теме творчества, опираясь на рефлексию над чужими литературными стилями.

#### **4.6 Принцип синтеза искусств в романе «Камера обскура»**

Роман «Камера обскура» нечасто входит в «золотое наследие» набоковского творчества. Тем не менее, этот, возможно, не самый значительный роман Набокова (сам он оставался им недоволен) отчетливо показывает двойственное отношение Набокова к творчеству Пруста в 30-е

годы. Набоков использовал повествовательные приемы, характерные для французского писателя, двояко. С одной стороны, он демонстрировал талантливое пастиширование прустовского стиля и модификацию его сюжетно-тематических моделей. С другой стороны, поскольку время написания романа приходилось на пик популярности Пруста в среде литераторов русского зарубежья, Набоков иронически дистанцировался от подражателей французского автора, демонстрируя пародийную стилизацию манеры Пруста.

Отсылки к творчеству Пруста в романе можно обнаружить на уровне сюжетных переключек с любовной сюжетной линией второй части романа «По направлению к Свану» («Любовь Свана»). Искусствовед Кречмар, «рифмующийся» с эстетом Шарлем Сваном из романа Пруста, влюбляется в молодую кокетку Магду, однако она разрушает его семью, а затем и жизнь. Сюжет обоих романов построен в искусствоведческом измерении: именно благодаря «волшебной силе искусства» становится возможным любовное чувство. Правда, трактуется этот мотив по-разному: Набоков развивал соответствующие перипетии сюжета в стилистически сниженном ключе, придавая героине черты откровенной вульгарности, а герою — эстетическую близорукость и этическую слепоту. Как мы уже замечали выше, мотив слепоты характерен для прозы 30-х годов (его же разрабатывает Г. Газданов) и связан с экспериментами над эффектами сенсорной депривации. Герой Пруста Шарль Сван осознает свое чувство к Одетте, после того, как узнает ее в образе Сепфоры, дочери Иофора с фрески Боттичелли в Сикстинской капелле. Впоследствии Одетта узнает об этом и намеренно старается придать себе черты героинь полотен Боттичелли, которые — заметим кстати — были так милы набоковскому Гумберту. Кречмар же обращает внимание на Магду, трудящуюся на приземленной и нарочито современной должности капельдинерши в кинотеатре, когда видит «чудесный продолговатый блеск

случайно освещенного глаза и очерк щеки, нежный, тающий, как на темных фонах у очень больших мастеров» [Набоков 2006 III: 259].

Противопоставление старого и нового, искусства, связанного с техническим прогрессом, и искусства классического, интересовало и Пруста, и Набокова как носителей модернистского сознания. В то время как «живые картины» в романах Пруста освещены «золотистым светом» (он нарочито уделяет внимание эстетическому превосходству огня свеч перед электрическим и газовым освещением), Кречмару приходится любоваться «продолговатым луиниевским глазом» [там же: 260] своей возлюбленной в свете электрического фонарика. Героини в обоих случаях характеризуются с использованием серии «искусствоведческих» ассоциаций и живописных метафор, подаваемых в потоке импрессионистических образов. Например, показывая Одетту глазами Свана, Пруст обращается к символистской живописи и описывает ее следующим образом: «точно сошедшая с картины Гюстава Моро переливчатая содержанка, опутанная ядовитыми цветами» [Пруст 2013 I: 335]. Характерно, что атрибут «ядовитости», находящийся на грани между зрительным восприятием и химической наукой (сочетание науки и искусства, свойственное модернистским текстам), перетекает в роман Набокова: на портрете, нарисованном ее любовником, карикатуристом Горном, она выглядит прелестной, но «похожей на гадюку» [Набоков 2006 III: 327]. Знаки искусства могут обладать и эффектом «обратного узнавания»: например, рассказчик в романе Пруста сразу же распознает в портрете молодой женщины в мужском костюме госпожу Сван, позировавшую Эльстиру, художнику-импрессионисту, будущему другу рассказчика, еще во времена ее веселой молодости. Однако Кречмар в романе Набокова остается слеп к аналогичной «живописной улке» — «портрету голой стройной девочки», для которого позировала Магда. Таким образом, благодаря искусству живописи, Набоков чередует мотивы узнавания и не-узнавания:

сначала Кречмар «узнает» в Магде портрет работы Луини, а затем – не узнает ее собственный портрет среди черновиков Горна.

Тот же мотив (перехода между искусством и реальностью) впервые появился в одном из ранних рассказов Набокова – «Венецианке». Старый искусствовед Магор обучает Симпсона, главного героя рассказа, правильно созерцать живопись. Искусство и действительность оказываются взаимно проницаемы: Магор рассказывает, как путешествует внутри картин, подслушивает разговоры их героев, влюбляется в Мадонн. «Бывает вот что, - продолжал он неторопливо, — представьте себе, что вместо того, чтобы вызвать написанную фигуру из рамы, человеку удалось бы — самому вступить в картину» [Набоков 2004 I: 93].

Однако наиболее наглядно рецепцию прустовских тем и мотивов в творчестве Набокова можно проследить в том, как он — вслед за автором «По направлению к Свану» — обращается к приему синестезии, который позволяет косвенно характеризовать состояние персонажей. Эти определения строятся на интенсивном взаимодействии реакций разных органов чувств: зрения, слуха, осязания, обоняния и вкуса. Обостренная восприимчивость (персонажей и автора) была подмечена критиками Пруста и стала своего рода «визитной карточкой» писателя и важной частью литературного мифа о нем. До этого мы описывали «пародичное» (по терминологии Ю.Тынянова) использование Набоковым поэтики Пруста: ее продуктивную интеграцию в собственной текст. Однако «фирменную» синестезию Пруста, столь популярную у литераторов эмиграции, Набоков использовал в пародийном ключе в образе писателя Зегелькранца, сыгравшего — вопреки собственным намерениям — ключевую роль в обострении любовной интриги романа.

Этот персонаж впервые упоминается в контексте оживленного разговора Горна и писателя Брюка о «приемах художественной изобразительности». Карикатурист Горн предпочитает «призматическую»

манеру письма, опирающуюся на ассоциативную метафоричность (соотносимую набоковском романе с творчеством Пруста), а второй — за «основательную» натуралистическую жизнеподобную поэтику. Кречмар вклинивается в эту беседу и упоминает о некоем Зегелькранце: «По-моему, некоторые его новеллы прекрасны, хотя, правда, он иногда теряется в лабиринтах сложной психологии. Когда-то в молодости я часто встречался с ним, он тогда любил писать при свечах, и вот мне кажется, что его манера...» [там же: 313].

Эта реплика намеренно остается незавершенной, но характерно, что в ней подчеркнуты мотивы лабиринта и «искусственного освещения» — те стилевые стратегии, которые наиболее волновали самого Набокова. В образе Зегелькранца пародируется не столько манера самого Пруста, сколько стиль его эпигонов. Хотя на первый взгляд некоторые детали его образа отсылают к биографии французского модерниста («редкостные» болезни, замкнутый образ жизни, чувствительность к запахам), Зегелькранц дистанцирован от фигуры реального Пруста: «Он знал лично покойного Марселя Пруста, подражал ему и некоторым другим новаторам, так что из-под его пера выходили странные, сложные, тягучие вещи» [там же: 350].

Такое разделение между Прустом и фигурой вымышленного писателя показывает, что подлинным наследником Пруста в 1930-е гг. Набоков считал самого себя, хотя и скрывал и даже отрицал подобную с стилевую генеалогию. В то же время очевидно его стремление дезавуировать претензии других младоэмигрантов на близость к Прусту. Набоков в 30-е гг. враждовал с молодыми писателями, публиковавшимися в «Числах», среди которых было немало молодых писателей, подражавших Прусту. Репутацию самого последовательного «прустианца» имел Юрий Фельзен, о котором позднее Набоков написал краткий умеренно положительный отзыв [Набоков 2000 V: 591].

«Нестерпимо болезненное» восприятие становится главным мотивом того прозаического отрывка, который Зегелькранц читает своему приятелю Кречмару. Этот фрагмент оказывается разоблачительным для Магды и Горна, поскольку содержит откровенную сцену их «вольного» общения и обмена «нежностями» — благодаря этим подробностям Кречмар догадывается, что зарисовка, выполненная в духе «потока сознания», была сделана «с натуры» и что Магда и Горн обманывают его. Сам Зегелькранц резюмирует «тему» своего произведения («не романа и не повести») следующим образом: «Человек с повышенной впечатлительностью отправляется к дантисту. Вот, собственно говоря, и все» [Набоков 2006 III: 352]. Такая характеристика творчества «псевдопрустианцев» показывает, что Набоков не разделял восторгов по поводу глубины психологического анализа, представленного в тексте «Поисков», а, напротив, относился к роману Пруста с позиций чисто эстетических.

Впечатлительность писателя Германа (главного героя саги Зегелькранца), усиленная ноющей зубной болью, выражена в монотонном развертывании потока сенсорных реакций, в котором телесно-соматические ощущения произвольно взаимодействуют с маньеристскими визуальными метафорами. Например, Герман думает о том, что «дырявый зуб», который способен нащупать «профан», трансформируется в воображении дантиста, превращенного в подобие античного «мастера», в образ «эмалевых эректеонов и парфенонов». Затем мысль Германа перескакивает на воспоминание об улыбнувшейся ему продавщице кондитерской: «легкая, как слоеное тесто», она живет в «кисейно-белом аду, истыканном черными трупиками мух», и «изошла бы... сбитыми сливками, ежели ее сжать в объятьях» [там же: 354], затем — на стихотворение «Пьяный корабль», которое кажется ему наполненным зубной болью, как и все вокруг. При этом Набоков подчеркивает внимание автора вымышленного романа о походе к

дантисту к тактильным, вкусовым и обонятельным реакциям сознания: «...Было чудовищно представить себе кислое, ледяное тело апельсина, попадающее на больной зуб»; колени девицы, встреченной в очереди, (как выяснится вскоре, Магды) «хрупкой своею круглотой и тесным телесным переливом шелка крайне мучительно привлекали взгляд»; при каждом движении Магды герой ощущает «горячее дуновение крепких духов» [там же].

Контекст «прустианства», который воспроизводит Набоков, намеренно утрирован: в нем не остается ничего из того, что ценил у Пруста сам Набоков (синтеза искусств, тонкой системы сюжетных лейтмотивов, метафор памяти), однако подчеркнута именно вульгарно-психоаналитическое измерение текста «Поисков». В сюжете «Камеры обскуры» этот отрывок обладает функцией доноса, фотографического снимка факта супружеской неверности: в него попадают педантично зафиксированные Зегелькранцем детали внешнего вида и поведения Магды и Горна. Подобную же стилевую манеру Набоков описывал в своем отзыве на прозу Ю.Фельзена: «...Он тащит за собой читателя по всем тем осыпям, где авторская мысль сама прошла, то начиная обстраиваться, то бросая недостроенное и, наконец, с последним отчаянным усилием находя себя в метком слове, к которому читателя можно было привести и менее эмпирическим путем...» [Набоков 2000 V: 592].

«Эмпирический путь», о котором пишет Набоков, — терминологически смягченный упрек младоэмигранту Фельзену в натурализме. Критикуя в пародийной форме Зегелькранца (и, соответственно, любого эпигона Пруста), Набоков показывает, что подлинная литературная посредственность проявляется не в подражании чужому тексту (например, тексту Пруста), а во стремлении внедрить в



художественный вымысел «сырую» реальность, приукрасив ее стилевыми излишествами «в духе Пруста». Таким образом, пародийная стилизация Пруста в «Камере обскуре» обращена не против мэтра французского модернизма, а против не обеспеченных достаточным мастерством попыток авторов «Чисел» стать «русскими прустиянцами».

Как показывает Ю. Кристева в работе «Слово, диалог, роман» [Кристева 2004], стилизация для писателя — это способ установить дистанцию между собой и автором, чей стиль он имитирует. Парадокс «Камеры обскуры» в том, что пародийно утрированное «прустианство» в романе двунаправленно. Пруст видится Набокову влиятельным учителем для таланта (прежде всего, для самого автора «Камеры обскуры») и ложным ориентиром для посредственности, способным породить вереницу эпигонов. В «Камере обскуре» образ Пруста вписывается в череду двойников-доппельгангеров: Зегелькранц — карикатурный самозванец-писатель, Магда — самозванка, занимающая в жизни Кречмара место дочери, Горн — карикатурист, «руководствующийся только чувством прекрасного», именно поэтому не дотягивающий до настоящего художника.

К моменту завершения романа страх оказаться в числе самозванцев (в самозванстве прямо обвинял его Г. Иванов) у Набокова уже проходит, а потому пародийность оборачивается пародичностью — ироническим, но продуктивным усвоением некоторых граней стилистики Пруста.

Отношение Набокова к Прусту в 30-х годах укладывается в литературно-фрейдистскую схему, предложенную Х. Блумом. С одной стороны, он испытывал сильное влияние маститого французского стилиста, потому что обращался к той теме, которую Пруст сделал своей «визитной карточкой» — теме произвольной памяти. Это порождает

обвинения в «самозванстве» и подражании иностранным образцам, на которые Набоков реагировал пародией, пастисшем (как в рассмотренном случае с образами эпигонов Пруста в «Камере Обскуре» или рассказе «Весна в Фиальте»), сатирой (как в рассказе «Уста к устам», в подтексте которого лежит конфликт с редакцией журнала «Числа»). С другой стороны, игнорировать открытия Пруста Набоков не мог — и потому в рассказах обращался к прустовскому ретроспективному типу сюжета и тематике, заимствовал металитературный принцип создания «искусства об искусстве». В «Других берегах» Набоков наконец пришел к принятию Пруста — явные аллюзии на некоторые эпизоды из детства Марселя-повествователя («волшебный фонарь», французская девочка в осеннем парке, игра в агатики) говорят о том, что Набоков не боялся обвинений во вторичности. Напротив — он сознательно отдавал дань уважения великому автору псевдомемуарного романа, когда писал свой, чтобы подчеркнуть литературную преемственность. Аллюзии на Пруста дают понять читателю, что перед ним полноценное художественное произведение, а не автобиография.

В американский период Набоков взял курс на космополитизм и многоязычность, и охотно распространялся о влиянии французской литературы на его прозу. Из всех французских авторов имя Пруста появлялось в его интервью чаще всего. В «Лолите» творчество Пруста заложено в историко-литературную базу романа вместе с лирикой Бодлера, поэмой По, романом Джойса. Набоков уже не скрывал имя Пруста под вуалью намеков и стилизаций, а вводил его в игру литературных подтекстов романа под собственным именем. Гумберт пишет статью «Прустовская тема в письме Китса Бенджамину Бейли» [Набоков 2008 II: 25], создает длинные синтаксические конструкции

(«серию прустовских интонаций» [там же: 99]). Когда Лолита пропадает, подобно Альбертине в «Беглянке», автор подчеркивает это сходство, характеризуя воспоминания о ней как «прустовские пытки на прокрустовом ложе» [там же: 324]. Тем не менее, стилевые решения, которые Набоков мог заимствовать у Пруста, уже были интегрированы в его стиль и не воспринимались как нечто чужеродное, тем более, что с помощью всевозможных упоминаний «классиков» Набоков заранее провозглашал, что у его романов широчайший интертекстуальный фон.

В романе «Ада» имя Пруста появляется еще чаще, чем в «Лолите». Пруст стал одним из лейтмотивов поздней набоковской прозы, переходящим образом, который Набоков использовал в собственной литературной мифологии. Ада и Ван Вины, коллективные авторы «Ады», прочитали в детстве антитеррианский аналог «По направлению к Свану», книгу «Les Malheures de Swann», и «лиловатые тени м-сье Пруста» [Набоков 2006 IV: 61] оставили отпечаток на их мировоззрении. В четвертой части романа Набоков вставил отрывок из труда Вана «Ткань Времени», в которой идеи Бергсона подвергаются ревизионистскому переосмыслению. Такая уверенность в обращении с текстом Пруста, говорит о том, что в рамках собственного авторского мифа Набоков к 50-м годам наконец занял место главного художника времени и памяти, а Прусту остается быть персонажем на страницах набоковской прозы.

Подводя итог истории взаимоотношений между Прустом и Набоковым, необходимо отметить, что она была одной из самых долгих и продуктивных из всех историй взаимодействия русских авторов с зарубежными в XX веке. Набокова интересовали те же темы, что и Пруста, в первую очередь, тема памяти и тема субъективного восприятия мира. Кроме того, Набокову импонировал стиль Пруста — хотя последнего

часто обвиняли в «бессвязности» и стилевой небрежности, Набоков с восхищением говорил о «живописных эффектах лунного света» [Набоков 1998: 288], многоступенчатых метафорах и «призматических» героях «Поисков». Примечательно, что, если судить по тексту лекции о Прусте, Набоков не находил у него ни единого изъяна, хотя находил их, например, у Достоевского, Тургенева, Джейн Остин — а это свидетельство высокой оценки.

## ГЛАВА 5. ТВОРЧЕСТВО О. МАНДЕЛЬШТАМА И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ М. ПРУСТА

Разрабатывая тему «Мандельштам и Пруст», стоит учитывать несколько деталей. Во-первых, О. Мандельштам формировался как поэт гораздо раньше, чем другие писатели, чье творчество анализируется в нашем исследовании: в 1913 он выпустил первую книгу стихов, «Камень», в которой уже были намечены многие темы и мотивы, которые он разрабатывал впоследствии. Кроме того, в Советской России Пруст отнюдь не был так популярен, как в литературной среде русской эмиграции. Таким образом, Мандельштам не испытывал давления прустовского авторитета, и когда наконец решил вступить с Прустом в диалог, он не боялся ни потери собственной писательской индивидуальности, как, например, Набоков, ни обвинений в подражательности.

Во-вторых, совпадение тем и мотивов у обоих писателей было обусловлено общим интересом к сфере искусства как сокровищницы мировой культуры (поиск универсального языка с привлечением кодов других искусств, в частности, живописи и архитектуры). У Пруста и Мандельштама были общие авторитеты: французские импрессионисты и постимпрессионисты, занимавшиеся в живописи разработкой той же проблемы, которой занимались Мандельштам и Пруст в литературе — проблемы воплощения непосредственных данных сознания. В-третьих, Мандельштам был открытым «поклонником» философии Бергсона (об этом он писал, например, в эссе «О природе слова»). Внимание к этому «учению о природе явлений» [Мандельштам 2010: 65] было связано с острым переживанием разрыва между историческим временем, полным потрясений, враждебным по отношению к человеку, «лимонной косточке, брошенной в расщелину петербургского гранита» [там же: 479] и личным временем

лирического поэта (или прозаика). Таким образом, творчество Мандельштама близко к творчеству французского писателя скорее типологически, чем генетически, хотя есть основания полагать, что в более поздний период — к моменту написания некоторых прозаических отрывков, а также романа «Египетская марка», Мандельштам познакомился с текстами Пруста.

К теме отношения Мандельштама к творчеству Пруста вплотную примыкает тема его взаимодействия с французской культурой вообще, поскольку у Мандельштама, реализовывавшего свой талант через культурные референции, было особенное отношение к «французскому слову». В первую очередь оно характеризовалось не лингвистическим, а скорее культурологическим подходом.

Тема «Мандельштам и Франция» еще ждет своего исследователя, хотя первые ее штрихи уже были отчасти намечены. Так, описывает отношения поэта с французской культурой П. Нерлер в книге «Этюды о Мандельштаме» [Нерлер 2014]. О. Лекманов исследовал тему «Мандельштам и Бодлер» [Лекманов 2008], отдельным сюжетам такого межкультурного взаимодействия посвящены статьи С. Шиндина [Шиндин 2009] и Б. Минц [Минц 2009]. Однако важно отметить, что на восприятие Мандельштамом французской культуры влияли не только типологические факторы, но и биографические.

История отношений Мандельштама с французской культурой начинается с детства и продолжается вплоть до середины тридцатых годов. В 1907 году Мандельштам отправился учиться на факультет словесности Сорбонны. В начале 1909 года он начал изучать старофранцузский язык в Гейдельбергском университете, посещал три курса: «Историю средневековой французской литературы», «Интерпретацию старо-французского текста» и «Упражнения по старо-французским и провансальским текстам» [Нерлер

1994]. Хотя, как показывает О. Лекманов, особого рвения к учебе Мандельштам не проявлял [Лекманов 2004], с французской культурой он был связан профессионально с самого начала своей карьеры. Сложно переоценить влияние французской культуры на Мандельштама. Как пишет П. Нерлер, «Франция и Париж прочно и навсегда вошли в сознание поэта, ассоциируясь в нем с солнечным, весенним, грозным <...> началами» [Нерлер 2014: 273]. Из Парижа Мандельштам привез увлечение французскими поэтами (Вийоном, Барбье, Верленом, Бодлером) и французской философией (Паскалем, Бергсоном).

Мандельштам написал несколько статей о французской поэзии: об А. Шенье, О. Барбье, Ф. Вийоне, В. Гюго, Ж. Гюисмансе. Кроме того, Мандельштам переводил французскую поэзию: С. Малларме, Ж. Расина, О. Барбье, Ж. Дюамеля, Ж. Ромена и, наконец, «Тилия Уленшпигеля» Ш. Де Костера, что обернулось знаменитой литературной тяжбой.

В лирике Мандельштам часто обращался к французскому искусству: живописи, архитектуре, литературе. Среди стихов, посвященных Франции: ранние стихи из «Камня» («Notre Dame», «Старик», «Аббат», «Я не увижу знаменитой Федры») и поздние стихотворения из «Воронежских тетрадей» («За Паганини длиннопалым», «Я молю, как жалости и милости», «Чтоб, приятель ветра и капель», «Я видел озеро, стоявшее отвесно»). Кроме того, отсылки к французской культуре можно встретить в прозе Мандельштама: «Шуме времени», «Египетской марке», «Путешествии в Армению».

В «Шуме времени» Мандельштам предлагал свою версию воплощения «искусства памяти». Как и Набоков в «Других берегах», он посвятил целую главу детским воспоминаниям о том, как в его жизнь вошел французский язык. Однако, в отличие от Набокова, Мандельштам никогда не забывал об историческом фоне, на котором разворачивался его личный сюжет. Место действия «Других берегов» — ограниченное пространство частной жизни,

намеренно «вынутое» из течения истории. Место действия «Шума времени» — Петербург и Царское село во вполне определенный исторический период. Именно поэтому глава о вхождении в сознание мандельштамовского героя французской культуры называется «Бунты и француженки» — на этом контрасте строится повествование о «родном» и «иностранном». «Бонны и гувернантки» водят детей по Большой Морской «чтобы вздохнуть и сравнить с Елисейскими полями».

В отличие от образа мадемуазель Мьотон из «Других берегов», наделенной очень колоритными индивидуальными чертами, гувернантки Мандельштама, «моложавые француженки», «слились в одно общее портретное пятно» [Мандельштам 2010: 213]. Франция в их представлении мила, но хрестоматийна: из имен Мандельштам называет Наполеона, Жанну Д'Арк, Гюго, Ламартина и Мольера. Тем не менее француженки и швейцарки могут «много и быстро говорить» и петь, например, «песенку о Мальбруке». Как и Газданов и Набоков, Мандельштам поддерживает миф об особой музыкальной мелодике французского языка. Этот мотив встречается неоднократно, например, во «французском» стихотворении «Я прошу, как жалости и милости»: Свищет песенка — насмешница, небрежница, — // Где бурлила, королей смывая, // Улица июльская кривая...» [Мандельштам 2009: 232]. Для Газданова французская музыка — это мотивы кафешантанов, для Набокова, признававшегося в отсутствии музыкального слуха [Мельников 2002: 145], ее музыкальность была выражена в мелодике французских текстов. Мандельштам же видел два «звуковых» направления французской культуры: во-первых, знаменитые революционные марши, в частности Марсельезу, предвосхищавшие революционные мотивы 17-го года, во-вторых, через музыку символистов: «Песни без слов» Верлена и «На музыке» Рембо. Стихотворение «Концерт на вокзале», которое в прозаическом виде присутствует в начале «Шума времени», является вариацией на



стихотворений «На музыке», в котором Рембо рассказывает о концерте на «вокзальной площади в Шарлевиле» [Рембо 1998: 333]. Таким образом, Мандельштам открыто заявлял тему «французской музыки», которая была связана для него с определенными культурными референциями. Эта черта — неприменный взгляд на личные переживания через призму культуры — отличает творчество Мандельштама.

Как и многие его современники, Мандельштам обращался к теме разных типов памяти, разных типов биографий. Эпоха двух революций и одной войны — время, когда личное отошло на второй план по сравнению с общественным. Поскольку акцент на личном «я», актуальный в век сентиментализма и романтизма, когда зарождался жанр автобиографического романа, в 20-е годы XX века стал невозможен, Мандельштаму пришлось искать «обходные пути» для самовыражения.

Искусство других эпох служило медиатором, через который можно было бы познать спиралевидное движение времени (описанное, например, в стихотворении «Я не увижу знаменитой Федры», где благодаря одному культурному сюжету соединяются три исторических времени) и осознать в нем себя (или героя). В анкете «Советский писатель и октябрь», предложенной редакцией газеты «Читатель и писатель», Мандельштам прямо говорил о том, что после Революции индивидуальное заменено общим: «Октябрьская революция не могла не повлиять на мою работу, так как отняла у меня «биографию», ощущение личной значимости» [Мандельштам 2011: 311]. В «Шуме времени» он заявлял, что хочет сделать главным объектом повествования время, а не личность: «Мне хочется говорить не о себе, а следить за веком, за шумом и прорастанием времени» [Мандельштам 2010: 250]. Частная биография для Мандельштама заменена биографией культурной: «Разночинцу не нужна память, ему достаточно рассказать о

книгах, которые он прочел, — и биография готова» [там же]. В «Разговоре о Данте» Мандельштам выделял категорию времени/истории как одну из ключевых для модернистского мировоззрения: «Время для Данта есть содержание истории, понимаемой как единый синхронистический акт, и обратно: содержание есть совместное держание времени — сотоварищами, соискателями, сооткрывателями его. Дант — антимодернист. Его современность неистоцима, неисчислима и неиссякаема» [там же: 179].

Хотя Мандельштам называл Данте «антимодернистом», осознание обратимости времени — открытие, которое было сделано на рубеже XIX — XX веков писателями-модернистами. Из всех русских авторов, рассматриваемых в нашей работе, Мандельштам более всех разделял понимание времени, декларировавшееся Прустом. Отношение к истории отражалось на стиле обоих писателей: личные ассоциации всегда подкреплены общим фоном мировой культуры, которая становится универсальным языком для передачи субъективных чувств и эмоций. По этой причине «чужое слово» так важно для поэтики Мандельштама.

Мандельштам впитывал культуру, как губка, и это касается в том числе эклектичной рецепции французской литературы. В статье «Письмо о русской поэзии», излагая свое понимание искусства, он разделял разные типы отношения к мировой культуре. Первый — слепое подражание, граничащее с обожанием: «русской поэтической мысли снова открылся Запад, новый, соблазнительный, воспринятый весь сразу, как единая религия, будучи на самом деле весь из кусочков вражды противоречий» [там же: 56]. На примере И. Анненского Мандельштам показывает второй тип отношения к истории культуры, пример того, «каким должен быть органический поэт: весь корабль сколочен из чужих досок, но у него своя статья» [там же: 58]. Мандельштам сам следовал этому принципу: используя художественные образы, созданные его предшественниками и современниками, он обрабатывал их так, чтобы

они органично включались в его лирику и прозу, порой так и не узнанные до конца.

Непосредственно с творчеством Пруста Мандельштам, скорее всего, познакомился в 1927-1928 годах. Эмма Герштейн упоминала в мемуарах, как познакомилась с Мандельштамами в санатории Узкое в 1928 году, и он активно поддержал ее цитату из «Поисков утраченного времени»: «Оживленные расспросы Осипа Эмильевича навели меня на сравнение его с некоей тетушкой, которая уже не выходила из дома, но узнавала ежедневные новости о жителях Комбрэ от своей старой служанки (см.: Марсель Пруст. В поисках утраченного времени). Мандельштам охотно откликнулся на мои слова, и мы несколько дней играли в тетю Леонию и Франсуазу» [Герштейн 1998: 9].

После ноябрьских праздников Герштейн привезла Мандельштаму только вышедший в русском переводе том «Под сенью девушек в цвету». Судя по тому, как Мандельштам поддержал ее игру «в тетю Леонию и Франсуазу», первый том уже был ему известен. По ее словам, у Мандельштама книга вызвала противоречивые эмоции: «Мандельштам что-то бормотал, затем слышались отрывистые слова, наконец он процитировал законченную фразу из Пруста и воскликнул с отвращением: «Только француз мог так сказать». Речь шла о натуралистическом описании пробуждения сексуального чувства у юного героя романа». Однако детские воспоминания в книге Пруста тронули Мандельштама: «Он продолжал думать о Прусте; «пафос памяти» — так он выразился, в нем подымалась ответная волна воспоминаний о собственном детстве» [там же: 13]. Очевидно, книга запомнилась Мандельштаму, потому что, расставаясь, он подарил Герштейн свой сборник стихотворений с дарственной надписью «Спасибо за Пруста». Сборник, однако, забрала для ГИХЛ Н. Я.

Мандельштам, и дарственная надпись, вероятно, была уничтожена (по утверждению Э. Герштейн).

В 1929 году Пруст появился статье Мандельштама «Веер герцогини». Автор «припоминает», правда, не слишком близко к тексту, эпизод из романа «По направлению к Свану», в котором принцесса де Лом приходит на музыкальный вечер к своей родственнице. Образ веера появлялся ранее в статье Мандельштама «О природе слова». Мандельштам пересказывает суть философского учения А. Бергсона, и прибегает к сравнению с веером, чтобы объяснить, как поддерживается связь между явлениями в потоке истории: «связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время он поддается умопостигаемому свертыванию» [Мандельштам 2010: 65]. Когда в 1929 году Мандельштам из всех образов прустовского цикла выбрал образ веера, он связал его с теорией Бергсона, о которой писал в статье 1922 года. Таков характер связи между романом Пруста и творчеством Мандельштама: не прямое влияние и полемика, а косвенные переключки, часто осуществляющиеся через «третьих лиц».

Общими местами, которые Мандельштам улавливал во французской культуре двадцать лет спустя после того, как на них акцентировал внимание Пруст, стала новейшая философия времени (наиболее явно сконцентрированная в фигуре А. Бергсона, однако на самом деле разлитая практически во всех произведениях эпохи модернизма) и синтез искусств, в частности, французских направлений готики и импрессионизма и литературы.

## 5.1 Принцип «живописи как приема» в творчестве О. Мандельштама и М. Пруста

Интерес Мандельштама к французской живописи конца XIX века впервые отмечен был в статье В. Шкловского «Конец барокко» [Шкловский 1990], посвященной главе «Французы» из «Путешествия в Армению». Шкловский, однако, осудил Мандельштама за то, что тот якобы предпочитал жизни искусство, а нарисованное солнце импрессионистов — солнцу настоящему (Шкловский писал свою статью в год появления постановления «О перестройке литературно-художественных организаций» и, разумеется, не мог уже выступать на стороне «чистого искусства»). Аналогичную характеристику давал «Путешествию в Армению» Н. Оружейников: «Все построено на кокетстве с усложненной и насильственной реминисценцией... Писатель бронируется литературными предками» [Оружейников 1933]. Несмотря на явно конъюнктурный и доносительский характер заметки Оружейникова, в целом интертекстуальность прозы Мандельштама была им отмечена верно, однако точнее было бы говорить не только о литературных предках, но и об искусстве прошлого вообще.

Как отмечает А. Флакер, весь текст «Путешествия в Армению» построен на соотнесении действительности с разными видами искусства («Какой Бах, какой Моцарт варьирует тему листа настурции» [Мандельштам 2010: 321], «Больше грибов мне нравились готические хвойные шишки» [там же: 317] и т.д.). Французское искусство конца века противопоставлено «безвредной чуме наивного реализма» [там же: 327]. Непосредственное восприятие искусства (например, картин) возможно лишь при свободном взгляде на картины, при котором фиксируются непосредственные данные сознания. Флакер завершает свою статью мыслью о том, что, говоря о французской живописи, Мандельштам сам демонстрирует некое «чистое

искусство» — словесное искусство Мандельштама [Флакер 1984]. Как и Пруст, Мандельштам обращался к живописи импрессионизма не по каким-то особым эстетическим соображениям, а в первую очередь потому, что импрессионистские приемы отвечали принципу изображения зрительного потока сознания.

Мандельштам, безусловно, полагал, что адекватное отображение данных визуального восприятия возможно и даже представлял его некой наукой. Так, в статье «Литературная Москва. Рождение фавулы» импрессионисты изображены хирургами человеческих душ, «превосходными операторами из поликлиники Андрея Белого, оборудованной всеми средствами импрессионистической антисептики» [Мандельштам 2010: 107]. Пруст, с его анализом человеческой души импрессионистическими методами, очевидно, входил в число таких «операторов». Французская живопись конца XIX века была тем общим источником, который обусловил некоторое фрагментарное сходство поэтики Мандельштама и поэтики Пруста.

Фрагмент «Французы» из «Путешествия в Армению» — манифест мандельштамовской «живописной» прозы. Мандельштам в нем следовал принципу «цветного слуха», провозглашенному в «Соответствиях» Бодлера, писал о «лающем колорите» Ван Гога, о цвете во временном измерении («цвет не что иное, как чувство старта, окрашенное дистанцией и заключенное в объем» [там же: 326]), о «кукурузном солнце» пуантилистов. Главная тема отрывка — проблема зрительного восприятия живописи, главный метод автора — поиск метафор, очищенных от традиционного прочтения живописи. Мандельштам искал способ передать в тексте поток непосредственных зрительных впечатлений, и в этом повторял путь французов конца XIX века (в том числе и Пруста, но кроме него П. Клоделя, С. Малларме и «литературного кубиста» Г. Аполлинера), для которых

главным в искусстве было создание субъективных, но убедительных образов, обращающихся к зрителю (читателю) напрямую, минуя разум и культурные клише. Однако важно, что в этом «очистительном» стилевом проекте Мандельштам все же оставался в поле культуры. Он использовал метафору, которую реализовал в «Венецианке» и «Подвиге» Набоков (подобный сюжет восходит к повестям Э. По на Западе и Н. Гоголя в России) — «вхождение в картину».

К тридцатым годам, то есть творчеству относительно позднему, относится и стихотворение Мандельштама «Импрессионизм», написанное под впечатлением от картины К. Моне «Сирень на солнце», выставившейся в Музее нового западного искусства в Москве [Мандельштам 2009: 609]. «Красок звучные ступени» «лиловый мозг» [там же: 174], — метафоры, показывающие, как в восприятии искусства задействованы абсолютно все органы чувств: зрение, слух, мышление. Сходство взглядов русского и французского модернистов на проблему синтеза искусств яснее всего просматривается на примере того, как они говорят о новейших тенденциях живописи.

Пруст также обращался к статьям о живописи импрессионистов. Так, в эссе «Художник. — Тени. — Моне» он отстаивал ту же позицию, которую в 1930 году пропагандировал Мандельштам: живопись импрессионистов эксплуатирует не внешнее сходство нарисованного с разными явлениями действительности, а сходство между субъективным восприятием картины и реальности. Мандельштаму, вышедшему из помещения выставки, солнечный свет кажется «фазой убывающего затмения», а солнце — «завернутым в серебряную бумагу» [Мандельштам 2010: 328]. Пруст же отмечал, что живопись импрессионистов сродни особому оптическому прибору: «Поклонник живописи, совершающий путешествие ради того, чтобы увидеть картину Моне, изображающую маковое поле, наверняка не отправится в

прогулку по настоящему маковому полю, но, подобно астрологам, имевшим приспособление, чтобы рассматривать все явления жизни <...>, обладает не менее магическими зеркалами, то есть полотнами, отражающими важные аспекты реальности, в зеркала эти нужно уметь смотреться с известного удаления» [Пруст 1999: 164]. Пруст «обучал» зрителя правильно рассматривать полотна импрессионистов, предлагая относиться к художественному зрению, как к инструменту — и в этом его позиция близка Мандельштаму, подходившему к искусству с позиций ученого-натуралиста.

Можно почти с уверенностью заявить, что ко времени написания «Путешествия в Армению» и главы «Французы» Мандельштам познакомился с творчеством Пруста. В романе «Под сенью девушек в цвету», который подарила Мандельштаму Герштейн, тема импрессионистической живописи разрабатывается в связи с образом художника Эльстира, о котором мы уже писали, когда упоминали живописные предпочтения Пруста. «Пробуждение сексуального чувства у юного героя романа», которое так возмутило Мандельштама в 1928 году, связано в романе со специфическим взглядом эстета, находящего в образах девушках синтез всех искусств: «так ранняя их молодость смешивала все искусства, уподобляясь поэтам древнего мира, которые еще не знали жанрового разграничения и которые перемежают в эпической поэме советы по сельскому хозяйству с богословской проповедью» [Пруст 2013 II: 506].

Художник Эльстир обучает героя видеть прекрасное не только в признанных шедеврах искусства, но и в жизни. Л. Видгоф полагает, что «учение» Эльстира отразилось в беговых образах в стихотворении «Сегодня можно снять декалькомани» [Видгоф 2014]. Строфа «Рождены для наслажденья бегом // Лишь сердце человека и коня» и фраза из отрывка «Французы» («И я начинал понимать, что такое обязательность цвета — азарт голубых и оранжевых маек...») [Мандельштам 2010: 326]) ведут свое



общее происхождение от уроков Эльстира, объясняющего герою, в чем эстетика скачек. Бегущие пятна цвета, схваченные взглядом художника, о которых Манделъштам читал в 1928 году, проявились потом в прозе и лирике 30-х годов. Манделъштам лишь реализовал метафору Эльстира предлагавшего герою видеть ипподром как палитру красок: «А зря, — заметил он, — это очень красиво и очень занятно. Взять хотя бы это странное создание — жокея: на него устремлено столько взглядов, а он мрачно стоит на краю *paddock'a*, серенький, хотя на нем ослепительная куртка, составляющий единое целое со своей гарцующей лошадьё, которую он сдерживает, — как было бы интересно выписать его жокейские движения, показать яркое пятно, какое он, а также масть лошадей, образует на беговом поле!» [Пруст 2013 I: 511]

Статья Пруста о Моне, «лекции» Эльстира и статьи Манделъштама об импрессионистах, о Данте, о Франсуа Вийоне имеют одну общую черту: стремление «научить» читателя воспринимать искусство как оптический прибор. В этом подходе прослеживается общая для модернистов вера во всемогущество приема, в отношении к искусству как к инструменту, «хищному глазомеру», который, соответственно, доступен всякому человеку. Хотя на деле это может оказаться совсем не так, в стремлении «разъяснить» прием видна принципиальная демократичность Манделъштама, «присяга чудная четвертому сословью», противопоставленная символистской схеме богоизбранного поэта-одиночки. Для Набокова эта инструментальность выразилась в метафоре призмы, которую он настойчиво повторяет, например, в названии вымышленного романа «Призматический фацет» из «Подлинной жизни Себастьяна Найта» или в образе пенковой ручки с вставленным хрусталиком в «Других берегах».

## 5.2 Принцип архитектурности в прозе О. Мандельштама и М. Пруста

Наиболее полно специфика нового принципа синтеза искусств, в рамках которого у художника стоит задача создать произведение, ощущаемое «во всех измерениях» и всеми органами чувств, раскрывается на примере архитектурных реминисценций в творчестве Мандельштама и Пруста. Архитектура — вид искусства, который существует не только в пространстве, но и во времени, как наглядно показал В. Гюго, называвший Собор Парижской Богоматери книгой, написанной в камне.

Для Мандельштама проблема смены времен была одной из решающих в литературном творчестве. В работе «О природе слова» Мандельштам прямо признавался в своей «любви» к Бергсону: «Бергсон рассматривает явления не в порядке их подчинения закону временной последовательности, а как бы в порядке их пространственной протяженности. Его интересует исключительно внутренняя связь явлений. Эту связь он освобождает от времени и рассматривает отдельно. Таким образом, связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время они поддаются умопостигаемому свертыванию» [Мандельштам 1990: 173].

Проза Мандельштама строится вокруг категории времени в новом понимании (времени-пространства), и даже те элементы, которые на первый взгляд относятся к традиционным формам изобразительности (домодернистским), приобретают новую функцию. Так, элементы экфрасиса, визуализации нарратива, обращение к известным и не очень архитектурным и живописным произведениям приобретают новое свойство — они служат иллюстрацией мандельштамовской (бергсоновской) модели времени. Не пытаясь раскрыть самой символики (задача, которая никогда не будет выполнена до конца), отметим, что эти "пункции" в историю

изобразительного искусства формируют необходимый автору орнамент, а иногда и составляют поддерживающий каркас, необходимый, чтобы рыхлая ткань модернистского текста не рассыпалась. Философия Бергсона открывала Мандельштаму новые пути для расширения пространства художественного произведения.

Самым популярным направлением в архитектуре, к которому апеллировали русские символисты и их наследники (к которым условно можно отнести Мандельштама, в рамках акмеизма углублявшего и перерабатывавшего символистскую установку на космополитизм), была готика. Готический стиль соединяет абстрактную идею и мастерское исполнение конкретных деталей, и кроме того, рассказывает целую историю, а следовательно — выражает категорию времени.

П. Бицилли в работе «Элементы средневековой культуры» писал об универсальности готического зодчества: «Энциклопедичность» — закон средневекового творчества. Готический собор со своими сотнями и тысячами статуй, барельефов и рисунков, изображающих царей и цариц, святых и великих грешников, чертей и ангелов, четырех «мудрейших иудеев», четырех «благочестивейших христиан», четырех «доблестнейших язычников» и т. д. <...> — всю земную жизнь с ее будничными заботами и повседневными трудами <...>, всю историю человечества от грехопадения до Страшного Суда, — является великой энциклопедией, «библией для неграмотных» [Бицилли 1995: 12]. Эту же идею разделял о. Павел Флоренский в работе 1922 года «Храмовое действо как синтез искусств»: для него пространство храма — это синтез не только архитектуры, скульптуры и музыки, но вдобавок сочетание разных побочных искусств (запаха, одежды, огня, света, дыма и т.д.) [Флоренский 1996: 199-215].

М. Пруст в эссе «Смерть соборов» высказывал сходную мысль, защищая целостность храмового богослужения не с позиций религиозного

человека, а с точки зрения адепта «религии красоты», который точно знает, что красота обряда — в синтезе многих видов искусства, многих эстетических концептов [Пруст 1999: 143]. Таким образом, собор, храм стал в начале века объектом, на примере которого можно было судить об искусстве вообще — так всепоглощающий модернистский эстетизм вдохнул новые смыслы в религиозные постройки, переводя их в область эстетики, а не религии.

Готический собор обладал для Мандельштама, разделявшего в отношении синтеза искусств позицию интеллектуалов Серебряного века, крайне важным качеством: культурной памятью, которая открывает зрителю измерение времени. Кроме того, в готической архитектуре важно мастерство зодчего, «хищный глазомер простого школяра», в котором сочетается индивидуальный талант художника и ремесленничество. Изучение науки зодчества для Мандельштама — попытка найти ключ ко времени.

«Поэзия как архитектура» появлялась и в критических статьях Мандельштама. Нужно отметить, что его литературная критика металитературна, как и его лирика и проза, поэтому грань между художественным и публицистическим в его творческом наследии размыта. Критические статьи, написанные Мандельштамом, преодолевают границы публицистики, как и его проза преодолевает границы традиционной художественности. В основе обоих жанров лежит сочетание аналитического подхода, своеобразного «культурного ламаркизма» и лирической исповедальной субъективности. По этой причине нет смысла отделять художественную прозу Мандельштама от его эссеистики — они взаимно проясняют друг друга.

В статье «Письмо о русской поэзии» Мандельштам критиковал «сооружения» русского символизма с позиции архитектора. Он использовал применительно к творчеству Блока сравнение с землемерным инструментом,

причем вводил в метафору категорию времени: этой «тонкой сеткой» разграфляется «прошлое». В статье «Кровавая мистерия 9-го января» петербургская трагедия объясняется «планом», «расположением улиц», «духом архитектуры» Петербурга: «Центростремительная тяга этого дня, правильное движение по радиусам, от окраины к центру, так сказать, вся динамика девятого января обусловлена архитектурно-историческим смыслом Петербурга». [Мандельштам 2010: 62]

Блоковскую метафору бунта как творчества Мандельштам развивал в архитектурном ключе: «Люди шли на Дворцовую площадь, как идут каменщики, чтобы положить последний кирпич, венчающий их революционное строение» [там же]. Вместо образа храма появляется иное здание, олицетворяющее сопричастность истории и архитектуры — больница: «Огромная желтая Обуховская больница со своими палисадничками, дворниками и покойницкими одна не растерялась — она знала, что ей делать». Старый же Петербург фигурирует в образе храма: «Первое шествие рабочих от кирпичных и деревянных застав к гранитной чаше Невы, к цельному, как дарохранильница, архитектурному слитку с ковчегом Адмиралтейства и саркофагом Исаакия, не удалось» [там же: 63]. Противостояние изменчивой современности и прошлого также выражено в противостоянии утилитарных архитектурных сооружений и храмов в статье «Пшеница человеческая»: «...нынешняя Европа — огромный амбар человеческого зерна, настоящей человеческой пшеницы, и мешок с зерном сейчас монументальной готики» [там же: 251].

Попытки выразить категорию времени в лирике Мандельштама сопровождаются образом немоты. Это справедливо как для ранней лирики («Silentium»: «Да обретут мои уста // Первоначальную немоту» [Мандельштам 2009: 48]), так и для поздней («Как светотени мученик Рембрандт // Я глубоко ушел в немеющее время» [Мандельштам 2009: 224]).

Невозможность полноценного перевода категории времени на литературный язык принуждала его искать «обходные пути», и поэтому диапазон его творческих поисков включал область пластических искусств. Поскольку концепция Мандельштама (как и Пруста и Бергсона) подразумевает, что время — это пространство, оно может быть «подано» не только через сюжет (то есть движение от одного события к другому), но и через единственное в полной мере пространственное искусство — архитектуру.

Жилые здания и соборы, интерьерное убранство и различные формы отделки — выполняют разнообразные функции во внутренней структуре прозы. Мы постараемся остановиться на тех, которые создают особый рисунок взаимодействий между различными культурами и таким образом позволяют авторам не только обогатить текст интертекстуальными (и интеркультурными) отсылками, но и выразить через них понимание времени как пространства, «четвертого измерения» (постоянная и повторяющаяся метафора), которое можно показать через объем, цвет, текстуру, форму архитектурных сооружений.

В этой связи особый интерес представляет не крупная проза Пруста, архитектурные аллюзии в которой исследованы подробно и основательно, а проза малая, которая позволяет видеть литературную «кухню» главного французского зодчего.

Уже в начале 1900-х годов Пруст не только приступил к созданию первых частей знаменитого романного цикла «В поисках утраченного времени», но и начал точно разрабатывать новый подход к художественному времени и пространству. Среди его любимых церквей были соборы в Везле, Шартре, Бурже и Бове, и на их примере, следуя логике «Религии красоты» Д. Рёскина, он стремился акцентировать внимание на рукотворности произведений искусства. Серия ранних эссе, выпущенных впоследствии под общим названием «Памяти убитых церквей», вводила

читателя в проблематику стилевых исканий начала XX века, а именно — в вопрос о взаимопроникновении искусств.

В этих эссе Пруст подчеркивал синтетический характер архитектуры как вида искусства (произведением архитектурного искусства является не только сам проект здания, но и его материальное воплощение и даже местоположение). Церковь существует в контексте времени и пространства, как он объясняет своему читателю: «вы славный человек, и для вас имеет значение, с какой стороны подойти к прекрасному сооружению и увидеть его впервые. Я считаю, что лучше всего в этом случае подняться пешком по улице Трех Камней» [Пруст 1999: 45].

Следующий шаг в этой логике — допущение, что не так уж велика разница между разными формами самовыражения художника. Пруст отталкивался от классического французского мифа о «каменной Библии» и в своей формулировке через значимый предлог меняет смысл, который вкладывал в свое выражение Гюго. Для Пруста Амьенский собор — это не «каменная библия» («Bible de pierre», как у Гюго), а Библия из камня («en pierre»). Если Гюго руководствовался принципом аналогии, называя Собор Парижской Богоматери «библией в мире архитектуры», то Пруст сливал литературу и архитектуру в определении «библия из камня», подразумевая, что материальная форма книги может различаться.

Собор для романтика — это в первую очередь символ, облегчающий рассуждения об истории, для модерниста собор — это прием синтеза всех искусств. Для закрепления «упражнения», которое, по нашему мнению, производит Пруст в серии эссе «Памяти убитых церквей» — упражнения, во время которого рамки разных искусств начинают расширяться — автор переводит рассказ в регистр живописи: «этот путник принимает от служанки на фламандских полотнах прощальный кубок вина, останавливается на картинах Кейпа <...> один из них скачет на закате по берегу моря <...>»,

превращая морской пейзаж в «марину», где его крохотная фигурка заменяет и дату, и подпись, словно она пририсована Лингельбахом, Вауэрманом или Адрианом ван де Велде» [Пруст 1999: 29]. Ключевая особенность таких переходов: историко-культурная конкретность: Пруст называет автора, исторический период или эстетическое направление, которые должны дать вдумчивому читателю намек на то, как нужно «видеть» прустовский текст, позволяют вписать его в контекст мировой культуры. Этот подход был близок к подходу Мандельштама, опиравшегося на искусство именно как на череду конкретных историко-культурных сюжетов (об этом можно судить хотя бы по количеству атрибутированных цитат в его лирике).

Таким образом, два значения слова «архитектура» как нельзя лучше отражают отношение Пруста к искусству «застывшей музыки»: с одной стороны — это камни соборов и зданий, с другой — внутренняя логика художественного произведения, в котором писатель выступает в роли зодчего. Третья функция архитектурных образов для модерниста — наглядная и объемная демонстрация отношения к смене культурных эпох, а как следствие — к течению времени.

Тема архитектуры в творчестве Мандельштама — тема не новая. Отмечены в основном его «культурологические отсылки» к иным историческим эпохам<sup>19</sup>: апелляции к Древнему Риму и средневековому Парижу в стихотворении «Нотр-Дам», или Древнему Египту и готике в «Египетской марке». Однако в статьях на эту тему главное внимание уделяется аспекту культурных отсылок в творчестве поэта. Тем не менее, сама архитектоника его произведений может быть выстроена по аналогии с собором или дворцом. Однако структура архитектурного образа — это в

---

<sup>19</sup> Например, в следующих статьях: Кантор Е. В теплокрылатом воздухе картин. Искусство и архитектура в творчестве О.Э. Мандельштама [Кантор 1991], Гаспаров М.Л. Поэт и общество: две готики и два Египта в поэзии О.Мандельштама [Гаспаров 2000], Лекманов О. Об одном стихотворном манифесте акмеизма [Лекманов 2003]



первую очередь тот временной разрыв, который существует между «настоящим» и «историческим» временем, одна из основных особенностей великих зданий — их возраст, наглядно видимый в камнях постройки. Именно этот образ физически ощутимого времени воплощается в наиболее материальном из искусств.

Пруст использовал архитектурные метафоры применительно к своему творчеству, поскольку они соответствуют идее «обретения утраченного времени». Архитектурные образы становятся наглядной демонстрацией разницы между «прежде» и «теперь», оставаясь островками прошедших эпох в современной жизни. Этот разрыв подчеркивал Пруст, когда описывал цветы подле церкви в Комбре: «(фуксии) ...стремились освежить свои фиолетовые полнокровные щеки о темный фасад церкви, — фуксии от этого не становились для меня священными; пусть глаза мои не воспринимали промежутка между цветами и почерневшим камнем, к которому они прислонялись: ум мой сохранял между ними пропасть» [Пруст 2013 I: 104]. Контраст между почерневшим камнем старого фасада церкви (далекое историческое прошлое, «вечное») и живыми цветами (настоящее, «проходящее») актуализирован и назван.

В этом описании упомянута устойчивая французская метафора: *l'abîme du temps*<sup>20</sup>, «пропасть» времен: Пруст выбирал слова максимально точно, беспокоясь о сопутствующих словарных значениях, которые тоже формируют дополнительные «слои» временных метафор. Кроме того, метафора приобретает форму завершеного временного круга благодаря фиолетовому оттенку цветов («фиолетовый — цвет самого времени» — как определял его Набоков) и их «полных щек», упреждающих образ Альбертины, чьи полные щеки подаются как важнейшая часть ее портрета на

---

<sup>20</sup> «*rafraîchir leurs joues violettes et congestionnées contre la sombre façade de l'église, les fuchsias ne devenaient pas sacrés pour cela pour moi ; entre les fleurs et la pierre noircie sur laquelle elles s'appuyaient, si mes yeux ne percevaient pas d'intervalle, mon esprit réservait un abîme*» [Proust 1946 b: 90]

протяжении всех частей. Поскольку из такого рода концентрических нарративных кругов состоит весь роман Пруста, изначально созданный для многократного перечитывания, к выражению *l'abîme du temps* прибавляется выражение *mise en abîme*, изобретенное Андре Жидом, — принцип рекурсивной структуры повествования, где элементы бесконечно повторяют сами себя. Готическая архитектура за счет ориентации на «природные» фракталы также отличается многократным повторением определенных элементов, что должно было быть Прусту известно [Николаева 2014]. Таким образом, архитектурная метафора выглядит завершенной на всех уровнях — от самого смысла сравнения до его места в повествовательной структуре романа.

Комбрейская церковь — одно из главных зданий в первой части романного цикла Пруста. Приемы и впечатления, приобретенные за время работы над переводом «Амьенской библии» Рёскина, позволили Прусту точно и подробно дать «опись» надгробных камней, витражей, сводов и гобеленов, но все эти элементы соединены ощущением времени. Детское воспоминание о церкви четко выделяет временную составляющую образа: «... для меня церковь представляла собой здание, которое занимало пространство, имевшее, если можно так выразиться, четыре измерения, — четвертым было Время, — и двигало сквозь века свой корабль, который, устремляясь от пролета к пролету, от придела к приделу, казалось, побеждал и преодолевал не просто сколько-то метров, но эпоху за эпохой и всякий раз выходил победителем...» [Пруст 2013 I: 102]. Метафора здания, которое, подобно кораблю, плывет во времени (четвертом измерении), близка Мандельштаму: «Нам четырех стихий приязненно господство, // Но создал пятую свободный человек: // Не отрицает ли пространства превосходство // Сей целомудренно построенный ковчег?» [Мандельштам 2009: 66].

Поиск нового «измерения» становится метафорой художественного творчества в целом. Форму «собора» приобретает сам роман Пруста — в финале он, подытоживая свой труд, говорит именно о путешествии романа во времени: «... то до невероятности суженное место, что было им выделено в этом мире, пространство, напротив, длящееся до бесконечности, потому что они все касаются одновременно — словно гиганты, погруженные в толщу прожитых ими лет, — столь отдаленных одна от другой эпох, меж которыми уместились столько дней — во Времени» [Пруст 2013 VII: 470]. Характерно, что, говоря о романе, Пруст использовал не только те же метафоры — это очевидно, — но и тот же принцип расстановки знаков (в переводе они сохранены), что и в описании детских ощущений от лицемерия комбрейской церкви. Эти тире в конечной фразе романа «Обретенное время» демонстрируют воздушное пространство между веками, разрыв, воссоздают на бумаге ощущение времени-пространства.

В стихотворении «Notre Dame» Мандельштам также использовал тире в качестве средства пунктуации, «распластывающего» пространство: «...и — радостный и первый —// Как некогда Адам, распастьвая нервы,// Играет мышцами крестовый легкий свод» [Мандельштам 2009: 62]. Как замечает об этом стихотворении М.Л. Гаспаров, «Описанию готики как системы контрфорсов соответствует стиль стихотворения как система антитез» [Гаспаров 2001: 260]. Главные характеристика готики в творчестве Мандельштама — использование «опорных» тем для поддержания тематической целостности произведения, богатое поэтическое убранство, показывающее мастерство автора-зодчего, и, наконец, обязательное временное измерение, без которого архитектура, утилитарное искусство «на века», немислима.

Один из «архитектурных» приемов в прозе и лирике Мандельштама — использование разорванного тире и многоточиями синтаксиса — говорит о

его принадлежности его творчества к общему проекту модернизма: попытке смоделировать через художественное слово самостоятельный, объемный объект, существующий на стыке литературы и пространственных искусств. Не менее показателен синтаксис «архитектурной» статьи Мандельштама — «Франсуа Виллон». Рассуждая о готике, он вводит каскады организующих текст тире: «Физиология готики — а такая была, и средние века именно физиологическая эпоха — заменила Виллону мировоззрение и с избытком вознаградила за отсутствие традиционной связи с прошлым». Именно последний абзац, в котором говорится о равновесии масс готического собора, пестрит тире, расставленными при уточняющих конструкциях, в целом формирующих трехчастную композицию предложений. Предложения приобретают вид архитектурных сооружений: «Виллон дважды получал отпускные грамоты — *lettres de rémission* — от королей...» или «Виллон поручает свою душу троице через Богоматерь — *Chambre de la Divinité* — и девять небесных легионов» [Мандельштам 2010: 21] — Мандельштам «вводит готику в соотношения слов» (это определение он использовал для творчества Вийона).

Физиология готики — тема, которая сближает Мандельштама с общеевропейской теорией архитектуры. Среди главных теоретиков готики в XIX веке был столь ценимый Прустом Джон Рёскин, давший в работе «Семь светочей архитектуры» такое определение готической изобразительности: «...in the Gothic vaults and traceries there is a stiffness analogous to that of the bones of a limb, or fibres of a tree, an elastic tension and communication of force from part to part and also a studious expression of this throughout every visible line of the building<sup>21</sup>» [Ruskin 1998: 194]. Другой крупный теоретик архитектуры, француз Виолле ле Дюк, также рассматривавший готическое

---

<sup>21</sup> «... в готических сводах и узорах есть прочность, сходная с костями в конечностях или волокнами дерева, эластичная напряженность и передача силы между составными частями, а также сознательная демонстрация этого через каждую видимую линию строения». Перевод автора диссертации.

искусство как оживление методами пространственной инженерии мертвых масс камня, должен был быть известен Мандельштаму. Архитектор прославился не только реставраторской работой на собором Парижской Богоматери, часовней Сен-Шапель и множеством других знаменитых церквей Франции, но и книгой о русском искусстве, которая была довольно скоро переведена на русский язык и стала предметом обсуждения в околхудожественных кругах<sup>22</sup>. Эстет Сван презирает французского реставратора (частично от ревности, ведь Одетта едет смотреть работы ле Дюка с другим), частично — по той причине, что Виолле ле Дюк разрушал «ауру» (в значении, которое вкладывал в этот термин В. Беньямин: рукотворная уникальность предмета искусства) архитектурного произведения. Как мы уже говорили ранее, для Пруста, как и для Мандельштама, особенно важен возраст построек, тот факт, что они прибыли «из другого времени». По мнению Д. Рёскина, противника французского реставратора, восстановление исторического облика здания в соответствии с чертежами старых архитекторов, уничтожало всю его эстетическую ценность, т.е. лишало постройку самого главного — временного измерения. Это куда более серьезное основание для эстета рёскинской школы негодовать при виде «подновленного» фасада Амьенского собора.

Факт однако же в том, что через этого теоретика французская готика проникала в Россию еще с XIX века и не могла не оставить свой след в сознании русских ценителей искусства. Мандельштам говорит о «физиологии готики» — безусловно французском открытии — и вводит его как тематически («я изучал твои чудовищные ребра»), так и на уровне архитектоники. В этом аспекте мандельштамовской поэтики можно видеть

---

<sup>22</sup> Публикация первого перевода состоялась в 1878 году: Русское искусство Е. Виолле-ле-Дюк и архитектура в России от X-го по XVIII-й век, Санкт-Петербург : тип. Акад. наук, 1878.

типологическое сходство с философией архитектуры Пруста, продиктованное общей эстетической базой — теорией французской готики.

Не только внешнее устройство текстового материала интересовало Мандельштама, но и внутреннее, «интерьерное». Если аналогии с архитектурой позволяли ему расширять пространство повествования, то отсылки к искусству интерьера позволяют показывать эффект «сворачивания» пространства и времени к одной небольшой точке. Интерьер для Мандельштама олицетворяет пространство субъективной памяти, из которой потом, как в метафоре Пруста, может «выплыть» целая история. Это свойство Мандельштам находил в «Божественной комедии» Данте: «Внутренность горного камня, запрятанное в нем алладиново пространство, фонарность, ламповость, люстровая подвесочность заложенных в нем рыбьих комнат — наилучший из ключей к уразумению колорита «Комедии». При анализе чужого текста Мандельштам продолжал соотносить художественное слово и пространственные виды искусств: «Представьте себе монумент из гранита или мрамора, который в своей символической тенденции направлен не на изображение коня или всадника, но на раскрытие внутренней структуры самого же мрамора или гранита».

«Милый Египет вещей» из «Египетской марки» — внутренняя сторона архитектурного построения текста, его изнанка. Для Пруста бытовая деталь была значима как элемент потока информации, который проникает в сознание зрителя. Б. Шлёцер, характеризуя прозу Пруста, писал о том, что французский автор обладает талантом художника-кватрочентиста, «с равной тщательностью выписывающий лицо младенца Христа и мелкую травинку у ног его». Мандельштаму близка манера авторов «голландских интерьеров», возведших бытовую деталь в объект искусства. Самые дорогие воспоминания в прозе Мандельштама и Пруста формируются через многозначность бытовых деталей.

Реальность интерьера — первое, что попадает в поле зрения «нового субъекта» модернистского романа, который осознает себя в мире. В случае Газданова и Набокова мы уже отмечали, как незначительная на первый взгляд деталь — узор и цвет обоев — становится знаком мира прошлого, по которому опознаются самые важные воспоминания (с особым вниманием обои созерцают Ганин в «Машеньке» и герой «Вечера у Клэр»). Для Мандельштама эти детали поэтичны настолько, что достойны приема олицетворения: «Наглядная вечность столовой, спальни, кабинета. <...> Трюмо плывет боком по лестнице, маневрируя во весь свой пальмовый рост» [Мандельштам 2010: 271]. При этом Мандельштам разделял быт в понимании писателей-реалистов и быт, который становится объектом эстетической рефлексии, как, например, в «Египетской марке». Быт традиционный, как пишет он в статье «Литературная Москва. Рождение фавулы» — это вспомогательный прием для т.н. «психологической литературы»: «Быт — это мертвая фавула, это гниющий сюжет, это каторжная тачка, которую волочит за собой психология, потому что надо же ей на что-нибудь опереться, хотя бы на мертвую фавулу, если нет живой» [там же: 109]. Деталь, которая импонирует Мандельштаму, далека от быта, это деталь художественная, связанная с самыми важными переживаниями героя, и ими «облагороженная», превращенная в художественный образ: «Однажды зашли в ламповый магазин Аболинга на Вознесенском, где парадные лампы толпились, как идиотки-жирафы, в красных шляпах с фестонами и оборками. Здесь им впервые овладело впечатление грандиозности и «леса вещей» [там же: 300]. «Лес вещей» — отсылка к «лесу темному символов» из стихотворения Бодлера «Соответствия». «Храм природы» (т.е. архитектура внешняя) наполнен «лесом вещей» (т.е. деталями интерьера) — именно поэтому его так интересуют «интерьеры голландцев» и

«милый Египет вещей», который при определенном свете оказываются равнозначными объектами культуры.

Диковинная французская готика и камни Равенны (блоковская традиция), увлекавшие Мандельштама в 10-е годы, в 20-е годы сменились очерками о Москве и Петербурге. Пространство в творчестве Мандельштама приобрело свойство быть одновременно внутренним и внешним, как, например, в очерке «Холодное лето»: «Когда из пыльного урочища «Метрополя» — мировой гостиницы, где под стеклянным шатром я блуждал в коридорах улиц внутреннего города» [Мандельштам 2011: 26]. «Коридоры улиц» — парадокс, который говорит о том, что город может быть помещением, и наоборот — помещение может быть городом. При этом в прозе Мандельштама встречаются приемы одушевления городского пространства: «И дальше Москва пишет мелом» [там же: 28]. Можно заключить, что Мандельштам прибегал к тому же приему, что и Пруст, в тех же целях: использовал аналогии с пространственными видами искусства и другие проявления визуального и пространственного, чтобы нарисовать «карту мышления», в которой чувство времени-пространства занимает ведущее место.

Искусство Франции стало для Мандельштама одним из способов синтетического описания реальности. Особенно ярко это можно наблюдать на примере деталей из различных пластов французской культуры (народной и классицистической), играющих роль особого визуально-культурологического кода в романе «Египетская марка».

«Египетскую марку» Мандельштам писал с лета 1927 г. по февраль 1928 г. Знакомство Мандельштама с первым томом эпопеи Пруста должно было состояться примерно в этот период — если верить Э. Герштейн, осенью 1928 года он уже подыгрывал ей в «игре» по мотивам первой части «Поисков». Французский след в «Египетской марке» — Стендаль и Бальзак,



Люсьен де Рюбампрэ — альтернативная реальность, в которую погружается Парнок, наблюдая послереволюционный Петербург. Необходимо отметить, что Мандельштам намеренно пользовался старым названием города, отрицая и Петроград, и Ленинград, так как использует свою прозу как своеобразную «машину времени», которая позволяет герою спастись от настоящего.

«Египетская марка» — характерный пример лирической прозы, получившей распространение в конце 20-х годов. Разрозненные мысли и впечатления объединены фигурой героя, «лирического я», болезненно чувствительного к жизни и к искусству. Лирическая проза вводит в романную форму элемент личного самопознания, характерный для лирики — стоит обратить внимание, что и Пруст, и Набоков, и, разумеется, Мандельштам, начинали творческий путь не как прозаики, а как поэты. Их проза приближается по структуре повествования к лирике и представляет собой эксперимент в области психологии — поиск точного языка для передачи образов эмоциональных переживаний. Научный прорыв конца XIX — начала XX веков привел к тому, что искусство стало полноценным инструментом для изучения культурных явлений, что особенно актуально для Мандельштама, восхищавшегося Ламарком и мечтавшего взглянуть на мир глазами бабочки<sup>23</sup>.

Благодаря стиранию границы между лирикой и прозой расширяется арсенал художественных средств, более интимными становятся отношения между автором и читателем, у которого появляется возможность идентификации с субъектом повествования. Писатель-модернист почти сливается со своим героем, но все же граница между ними остается. «Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него!» [Мандельштам 2010: 287] — восклицает повествователь

---

<sup>23</sup> «И вдруг я поймал себя на диком желании взглянуть на природу нарисованными глазами этого чудовища» [Мандельштам 2010: 331]

«Египетской марки» Мандельштама. Если Марсель из «Поисков» предлагал читателям приобщиться к сюжету его взросления, заботливо его упорядочив (согласно, правда, альтернативной хронологии), то Парнок становится «глазом», обрушивающим на читателя поток своих впечатлений, которые могут быть структурированы разве что на уровне цитат из других видов искусства и исторических эпох.

Псевдоавтобиографический Парнок, как и повествователь «Поисков», условен. Он ненадежный рассказчик («У него были ложные воспоминания: например, он был уверен, что когда-то, мальчиком, прокрался в пышную конференц-залу и включил свет» [там же: 276]), но с детства обладает воображением поэта: «С детства он прикреплялся душой ко всему ненужному, превращая в события трамвайный лепет жизни, а когда начал влюбляться, то пытался рассказать об этом женщинам, но те его не поняли, и в отместку он говорил с ними на диком и выпрленном птичьем языке исключительно о высоких материях» [там же]. Мандельштам обращается к детским воспоминаниям согласно методу новейшего психоанализа, однако, как и Пруст, концентрирует внимание именно на культурных корнях психологического портрета своего героя. Герой Пруста в детстве читает французские народные сказки, герой Мандельштама — смутно переживает их же, вводя французских персонажей в петербургскую топографию.

Тема детских воспоминаний завершается фразой, в которой Мандельштам обращается к теме спонтанной памяти: «Есть темная, с детства идущая геральдика нравственных понятий: шварк раздираемого полотна может означать честность и холод мадеполама — святость». Эту туманную фразу О. Лекманов в комментариях в «Египетской марке» никак не проясняет, однако, на наш взгляд, она может быть разъяснена, если обратиться к французской теме и, в частности, предположить, что Мандельштам к этому времени уже читал первый том Пруста.

Во фрагменте, который предваряет это «текстильное» воспоминание, речь идет о добродетельной мадам Шапиро — белошвейке с Песков. Мандельштам, большой знаток французской литературы, разумеется, знал о том, что белошвейка — популярный персонаж французской культуры. На белошвейке Фанни Мальво женится добродетельный стряпчий Дервиль в «Гобсеке» Бальзака (другая «текстильная» реминисценция из Бальзака в Египетской марке — «У Люсьена де Рюбампре было грубое холщовое белье и неуклюжая пара, пошитая деревенским портным; он ел каштаны на улице и боялся консьержек» [там же: 273]), белошвейкой была белорукая Изольда из старофранцузского романа «Тристан и Изольда», белошвейки появляются в сказках Шарля Перро. Старофранцузская тематика отсылает к одному из первых и самых ярких воспоминаний маленького Марсея из «Поисков» — истории о Голо и Женевьеве Брабантской, образам из «меровингского прошлого» [Пруст 2013 I: 46], с которых начинается история прустовского героя. Для повествователя Пруста эти воспоминания — одно из первых нравственных испытаний: «несчастья Женевьевы Брабантской еще сильнее привязывали меня к ней (маме — прим. А.Н.), а злодеяния Голо заставляли с еще большим пристрастием допрашивать свою совесть» [там же: 47]. Этот небольшой эпизод привлекает внимание исследователей и читателей именно потому, что в нем Пруст рассказывает, как герой впервые слышит голос совести<sup>24</sup>. Легенда о несправедливо обвиненной Женевьеве как раз обращается к «честности» и «святости», кроме того, святая Женевьева — покровительница Парижа.

Совпадение семантических рядов в текстах Мандельштама и Пруста, пишущих о «французском» детстве, говорит о значимости французской

---

<sup>24</sup> Так, например, история о Голо интерпретируется во фрейдистском ключе, на который намекает и Мандельштам в пассаже о «ложных воспоминаниях». Голо с его страстью к Женевьеве Брабантской накладывается на нездоровую потребность подростка-Марсея в вечернем поцелуе матери. Об этом см. [Tribout-Joseph 2008: 27-35]

культуры для авторов 20-х годов, причем речь идет не только о высокой культуре модернизма, но и о средневековой французской истории. Тему геральдики Мандельштам затрагивал и в статье «Веер герцогини»: «Герцогиня была очень гордая, какой-то невероятно голубой крови, бургонская, брабантская или еще того выше» [Мандельштам 2011: 242]. Мандельштам намеренно допускает ошибку: в прустовском оригинале речь идет о герцогине Германтской, в первой части — принцессе де Лом (она станет Германтской потом, когда ее муж унаследует этот титул). Однако она названа «брабантской» — отчасти потому, что Мандельштам помнил именно тот эпизод, в котором рассказывается о старофранцузской сказке, рассказанной волшебным фонарем, «подобно первым зодчим и художникам по стеклу готической эпохи» [Пруст 2013 I: 45], преобразившим стены детской. С другой стороны, Мандельштам мог допустить эту ошибку, преследуя комический эффект каламбура, построенного на сочетании согласных «б» и «р».

Однако более вероятно, что Мандельштама действительно задела история «брабантской» святой Женевьевы, рассказанная Прустом так, как если бы ее рассказывал сам Мандельштам: с использованием образов французской готики и средневекового литературного наследия. «Темная, с детства идущая геральдика нравственных понятий» — контаминация сказки, которая, очевидно, запомнилась Мандельштаму особым французским колоритом и готическими образами. «Честность» и «святость» поданы как спонтанные воспоминания, связанные с чувственным, нерациональным восприятием — холодом, звуком и тактильным ощущением материи — что тоже отсылает к «методу Пруста», сравнивавшего свой текст, как мы указывали выше, с тканью, ковром и платьем.

Это сравнение объясняется латинской этимологией слова «текст» — от *textus*, «ткань». Следует обратить внимание, что сравнение текста с тканью

характерно для эпохи модернизма, поскольку подразумевает принципиальную многомерность литературного материала. Р. Барт замечал о тексте: «Употребленная нами сейчас «текстильная» метафора не случайна. В самом деле, текстовый анализ требует, чтобы мы представляли себе текст как ткань (таково, кстати, этимологическое значение слова «текст»), как переплетение разных голосов, многочисленных кодов, одновременно перепутанных и незавершенных. Повествование — это не плоскость, не таблица; повествование — это объем, это стереофония» [Барт 1989: 459]. Убежденность Пруста и Мандельштама в том, что личность человека формируется через культурные коды, им впитываемые, и порождает эту страсть к «текстильным» метафорам («созерцать глубинную ткань шедевра» советовал своим слушателям и Набоков [Набоков 1998: 27]), поскольку из таких кодов и соткан текст.

В «Шуме времени» Мандельштам уже поднимал тему одежды и тканей, носимых по чину и не по чину: «Зябнет и злится писатель-разночинец в не по чину барственной шубе» [Мандельштам 2010: 253]. Материал и покрой одежды — вопрос принадлежности не только к определенному социальному классу, но и к определенной культурной традиции: страдания Парнока из «Египетской марки» о похищенной визитке сопоставляются с французской «текстильно-литературной традицией»: холщовым бельем и неуклюжей парой Люсьена де Рюбампрэ [там же: 273]. Таким образом, декларация «человека эпохи москвошвея» относится не только к определенным бытовым приметам времени, но и к теме «текста как ткани», а художественного произведения — как предмета одежды, который может вписываться или не вписываться в определенную культурную эпоху.

Пруст вкладывал в уста повествователя рецепт создания книги: «не осмелюсь выразиться высокопарно, как собор, но хотя бы, скажу более скромно, как платье», и проясняет это сравнение тем, что роман составляется

из различных уже готовых деталей: «Франсуаза прекрасно поняла бы мое раздражение, именно она, которая всегда говорила, что не может начать шить, если у нее нет определенного номера ниток и нужных ей пуговиц». Таким образом, интертекстуальный принцип построения модернистского текста иллюстрируется сравнением мастерства писателя с трудом портного или пряжи.

Позднее, в «Разговоре о Данте» 1933 года, Мандельштам вновь возвращался к теме геральдики. Он описывал ладанки на шеях у ростовщиков из семнадцатой песни «Ада» — и подает их как метафоры красок: «Обращаю внимание на то, что мешочки ростовщиков даны как образчики красок. Энергия красочных эпитетов и то, как они поставлены в стих, заглушает геральдику» [Мандельштам 2010: 172]. На наш взгляд, Мандельштам уделял такое внимание использованию средневековой цветовой образности, потому что оно отсылает к гербовой традиции витражей и росписей в готических храмах, которая была столь важна для французской культуры, и которую воспел Пруст. Для героя «Поисков» герб фамилии Германт всегда ассоциируется с синим цветом, и, рассуждая о геральдике, он подчеркивает слияние разных красок: «Я слышал разговоры о знаменитых Германтских коврах и видел, как они, средневековые, синие, грубоватые, вырисовывались облаком на легендарном малиновом имени у опушки заповедного леса, где так часто охотился Хильдеберт» [Пруст 2013 III: 12]. У Мандельштама краски приобретают еще большую автономность и существуют отдельно, как «чистые цвета», но и «синий цвет имени Германт» у Пруста существует как постоянная данность сознания рассказчика.

Мандельштам анализирует поэтику Данте с позиции человека, уже знакомого с литературой начала XX века, и отмечает у него те приемы, которые мог заметить у современников. Таким образом, в модернистском тексте происходит смешение цветового символизма средних веков и

субъективного цветового символизма, присущего эстетическому восприятию настоящего художника. В тезисе Мандельштама о «чистых геральдических цветах» на ладанках у ростовщиков и прустовском восприятии синего цвета герба Германов как смешения исторического и личного (постоянной ассоциации имени Германт с синим цветом) заложен одинаковый принцип «непосредственного чувственного впечатления», подкрепленного культурными референциями, — тот же, который вызывает воспоминание о «с детства идущей геральдике нравственных понятий» и «холоде мадеполама».

Аналогичный прием Мандельштам использовал, когда показывал самые дорогие детские воспоминания Парнока — те, которые связаны с домашним уютом, запахом и вкусом дома. Мир русского петербургского уюта символизируют булочка и чай — дальние родственники прустовского липового чая и бисквита «мадлен». Образ «чая-воспоминания» реализован как развернутая метафора, в которой воспоминания играют роль заварки: «Чтоб успокоиться, он обратился к одному неписаному словарнику, вернее — реестрику домашних словечек, вышедших из обихода. Он давно уже составил его в уме на случай бед и потрясений: «Подкова» — так называлась булочка с маком. <...> Этих словечек хватит на заварку. Он принюхивался к их щепотке. Прошлое стало потрясающе реальным и щекотало ноздри, как партия свежих кяхтинских чаев» [Мандельштам 2010: 300]. Образ чая, самый цитируемый образ воспоминаний из творчества Пруста, в интерпретации Мандельштама приобрел черты реализованной метафоры: прошлое можно «заварить».

Манера Шарля Свана (и повествователя) из романа «По направлению к Свану» переводить бытовые жизненные ситуации в регистр высокой живописи нашла аналог в прозе Мандельштама, который и сам был не чужд подобных живописных аналогий. Бессовестные девушки из польской

прачечной облагорожены воображением рассказчика, как Одетта, показавшаяся Свану святой Сепфорой с фрески Сикстинской капеллы,: «А я бы раздал девушкам вместо утюгов скрипки Страдивария, легкие, как скворешни, и дал бы им по длинному свитку рукописных нот. Все это вместе просится на плафон. Ряса в облаках пара сойдет за сутану дирижирующего аббата. Шесть круглых ртов раскроются не дырками бубликов с Петербургской стороны, а удивленными кружочками «Концерта» в Палаццо Питти» [там же: 280]. Аналогичный прием использовал Пруст, когда рассказывал в «Поисках» о женщине столь же приземленной профессии — судомойке в доме в Комбре: ее передник, складки одежды и корзина с бельем напоминают Свану «Милосердие» Джотто. Смешение и взаимный переход образов классического искусства и образов бытовых, сниженных позволяет Мандельштаму, как и Прусту, создавать в своей прозе альтернативное измерение, где время смешано с пространством, а высокое — с низким. Судомойка оборачивается «Милосердием» Джотто, прачки — херувимами с плафона Палаццо Питти.

Египетский мост, фиванский сфинкс, Пески — отсылки явные и ясные, но имеющие двойное дно. В противовес ему даны образы архитектуры европейской: соборы, костел Гваренги, лютеранская кирка — мешанина эпох, слоистость времени, которое навсегда застыло в виде каменных строений. Эта слоистость (Европа, Египет, Россия) актуализирована именно в образе книги: «Иногда выпадала готическая елочка папоротника, приплюснутая и слежавшаяся, иногда — превращенный в мумию безымянный северный цветок» [там же: 297]. Готическая елочка (Европа) и превращенный в мумию листок (мумификация по египетскому обычаю русского растения) помещаются между страниц, и в то же время придают художественному произведению материальность и объемность вещи, существующей между эпохами, претендующей на вечность.



Таким образом, поиск нового «измерения» приводит к тому, что изменяются поэтика и тематика вспомогательных художественных деталей. Общая концепция времени, которую использовали Пруст и Мандельштам, приводит к сходным поэтическим приемам. Сближение литературы с архитектурой — это попытка максимально легитимизировать, воплотить новое художественное измерение — «хронотоп», ведь здание обладает тем, чего не хватает роману или стихотворению — оно сохраняет свои свойства в веках. «Памятник нерукотворный» превращается в памятник, наделенный всеми чертами материального, объемного искусства: от противопоставления материального и нематериального текст приходит к их сближению, сведению воедино. Пруст, воспринимавший свой роман как огромный собор, Мандельштам «строивший» свою лирику и прозу с помощью «хищного глазомера» сходятся в том, что благодаря овеществлению слова оно обретает подлинность, начинает существовать так же надежно, объемно и наглядно, как собор, статуя или картина — не только в пространстве, но и во времени.

Подводя итог теме рецепции прустовских художественных открытий в творчестве Мандельштама, необходимо отметить следующее. Во-первых, многие совпадения на уровне тем и приемов были обусловлены увлечением Мандельштама творчеством Бергсона. Георгий Иванов (ненадежный свидетель) в «Петербургских зимах» писал, что Мандельштам привез из Франции (и потерял потом) зубную щетку и Бергсона: «Впрочем, существенна была только потеря зубной щетки— и свои стихи и Бергсона он помнил наизусть...» [Иванов 1994 III: 84]. Несмотря на то, что исследователи творчества Пруста часто скептически относятся к тезису о том, что Бергсон был для французского автора подлинным философским учителем, очевидно, что именно с его именем в России было связано новейшее понимание времени как длительности.

Во-вторых, к тому времени, как Мандельштам в конце 20-х гг. познакомился с главным французским романом о времени, для его рецепции была уже подготовлена благодатная почва, и поэтому он (за небольшими исключениями) воспринял книгу положительно. Следы этого знакомства можно обнаружить в «Египетской марке» (образ чая как воспоминания, детская любовь к французским легендам) и в «Путешествии в Армению», где в отрывке о живописи французских импрессионистов воспользовался «ипподромной» метафорой цвета, которую заимствовал из рассуждений художника Эльстира о скачках. Эту же метафору он использовал в стихотворении «Сегодня можно снять декалькомани»: «Рождены для наслажденья бегом // Лишь сердце человека и коня», причем все стихотворение посвящено «прустовской» теме «вхождения во время» [Мандельштам 2009: 170], которая приобрела особое преломление в лирике «Воронежских тетрадей».

В-третьих, помимо темы времени, Мандельштам увлекался темой синтеза искусств, и два этих аспекта его творчества нашли преломление любви к архитектуре. Готическая архитектура отличалась стремлением к созданию полновесной модели всей вселенной, и ту же задачу выполнял «храм памяти», выстраиваемый писателями начала XX века, искавшими в личных воспоминаниях время-пространство, альтернативное опасному для частного человека пространству «большой истории». Таким образом, герметичность архитектурного произведения, перенесенная на литературное творчество, отражает стремление наследников русского символизма замкнуться в «башне из слоновой кости» (другая архитектурная метафора), которая послужит не только нерукотворным памятником, но и защитой от воздействия времени.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итог, необходимо отметить, что авторы, анализируемые в нашем исследовании, репрезентуют разные стратегии отношения к проблеме литературного влияния и заимствования.

Так, Ю. Фельзен не скрывал своей потребности в литературных учителях и «влюбленности» в творчество Пруста. В своей новаторской подражательности Фельзен ориентировался на Пруста как на самого актуального западного писателя. В творчестве Пруста его привлекали самые разные уровни.

Архитектоника сюжета и жанровые особенности цикла «В поисках утраченного времени» вдохновили Фельзена на создание (незавершившееся) цикла «Повторение пройденного», объединенного точкой зрения повествователя. Фельзен полагал, что психологические портреты героев прустовского цикла объединены разной стилевой орнаментацией, что Пруст «отбирает и обобщает и оттого кажется беспрерывно напрягающимся». По этой причине Фельзен использовал усложненные синтаксические конструкции, отягощенные его личным изобретением — составными прилагательными, призванными более точно определить оттенки душевных переживаний — а также тире и кавычками, усложняющими (положительная характеристика для «прустианца») восприятие текста.

Темы, выбранные Фельзенем для психологического анализа, соответствовали запросам модернистского психоанализа: любовь, ревность, «глухое творчество» о самом себе. Благодаря определению В. Яновского («плелся в хвосте Пруста») Фельзен стал своеобразным эталоном эпигонского отношения к Прусту, которое было распространено в эмигрантской среде 30-х годов. Однако необходимо признать, что среди всех

открыто подражавших Прусту литераторов Фельзен был одним из самых талантливых и последовательных: он внимательно изучил манеру своего кумира, разбирался в том, как Пруст отбирает необходимые детали, анализирует внутренний мир своего героя и строит сюжет.

Г. Газданов, живший и писавший примерно в той же среде, что и Фельзен, также неоднократно был «уличаем» в подражании новейшим образцам французской прозы. Однако сам Газданов с одинаковым хладнокровием принимал как обвинения, так и похвалы. Влияние Пруста, которое можно обнаружить в творчестве Газданова, — косвенное, обусловленное во многом с общей литературной модой и тематикой (воспоминания и поток сознания). Французская традиция, на которую он опирался, связана с синтезом искусств, — в первую очередь с музыкальными образами.

Музыка в романе Пруста занимает значительное место, присутствуя как в форме лейтмотивов, поддерживающих сюжет, так и в виде стилизации текста в соответствии с законами музыкальной композиции, которые помогают раскрыть мировидение (вернее, «мирослышание») героя. В отличие от Фельзена, Газданов не искал в Прусте литературного учителя, а лишь надеялся почерпнуть из его творчества некоторые повествовательные стратегии.

Главная жанровая особенность романа нового типа — это псевдоавтобиографичность, нарочитое внимание к субъективным переживаниям героя на фоне великих исторических потрясений. Между «большой историей» и историей частной Газданов (как и Пруст) сделал выбор в пользу последней, и по этой причине повествование изобилует деталями, позволяющими проникнуть во внутренний мир героя. Автобиографичность порождает отсутствие четкого сюжета, и повествование выглядит как череда случайных эпизодов (прустовское «непроизвольное

припоминание»), объединенных на ином уровне — в случае Газданова это уровень звуковых образов.

Традиция, восходящая к музыкальным аналогиям в творчестве русских символистов, воплощена у Газданова в образе «безмолвного концерта» жизни, который он насыщает разнообразными звуковыми акцентами: от «звука пилы», услышанного в детстве, до оркестра из взрывов и выстрелов, сопровождавшего его на войне. Прощание с Россией сопровождается звуком колокола — символизм детали намеренно не раскрывается Газдановым, однако она завершает всю кольцевую композицию романа. Однако именно субъективное восприятие этих звуков отличает аудиальную образность Газданова от образности А. Блока и А. Белого, апеллировавших к конкретным музыкальным произведениям. Как и у Пруста, эти звуки поданы не в определенной культурологической последовательности, а в рамках хаотичного потока звуковых деталей.

Французский язык в творчестве Газданова стал в контексте музыкального восприятия дополнительным регистром, голосом в оркестре: роман начинается с «французской песенки», которую поет Клэр, чья музыкальная французская речь так привлекла героя. Французские вкрапления позволяют Газданову выделить в тексте наиболее значимые эпизоды, так или иначе связанные с разными эффектами субъективности.

Синестетическое восприятие музыки, живописи, вкуса, языка — позволяет Газданову через своего героя моделировать субреальность, очень похожую на настоящую. Подражание Прусту — это в том числе подражание реальности эмигрантского литературного мира, столь увлекавшегося французской модой (например, таким «знаком» новейших литературных тенденций выступает маленький герой рассказа «Счастье», мечтающий напечататься в *Nouvelle Revue Francaise* и уже принявшийся за написание автобиографического романа).

Этот подход помогал Газданову избежать прямого диалога с Прустом. По отношению к нему он поддерживал некоторую ироническую дистанцию, как по отношению ко многим «французским» претензиям русских эмигрантов (см., например, рассказ «Водяная тюрьма», где Газданов иронизировал над русскими эстетам-галломанами). Типично прустовские приемы: усложненный синтаксис, использование музыкальных и живописных лейтмотивов — говорят о том, что Газданов живо реагировал на запросы времени и стремился к синтезу русской классической традиции с новейшими европейскими тенденциями.

Наконец, третий тип реакции русского писателя-модерниста на чужое слово в условиях эмиграции, когда этот диалог навязывался средой и жизненными обстоятельствами, можно наблюдать на примере творчества В. Набокова.

Близость творчества Набокова к литературным открытиям Пруста изначально была продиктована выбором темы: как и многие писатели-эмигранты, он обращается к воспоминаниям и различным абберрациям памяти. Однако эта тематика осложнена особым миропониманием Набокова, восходящим к идеалистической традиции, воспринятой русскими символистами. В рамках этой схемы традиционное идеалистическое двоемирие (мир реального и мир идеального) воплощается с помощью введения в текст реальности сугубо художественной. Эта внутренняя реальность художественного текста расширяется за счет цитат, пастишей и стилизаций с явным и неявным указанием оригинального авторства.

В рассказах «Весна в Фиальте» и романе «Камера обскура» Набоков иронически обыгрывал «линию Пруста», пользуясь при этом его приемами. Эту же амбивалентность можно заметить в уклончивом ответе на вопрос о влиянии Пруста в анкете «Чисел» 1930. По мнению Набокова, значимость того или иного писателя столь субъективна, что невозможно дать

однозначный ответ на вопрос о влиянии Пруста на современный литературный процесс. При этом в личных признаниях он отзывался о Прусте высоко (в пользу этого говорит ответ на прямой вопрос Николаю Раевскому о том, что Набоков «обожал» Пруста и прочел все 12 томов). Позднее эта тема стала для Набокова не такой болезненной, и уже в поздних интервью (последовавших за успехом «Лолиты») он охотно называл Пруста одним из величайших писателей XX века и даже признавал некоторое его влияние на свою прозу.

Однако проблема стилизации и подражания интересовала Набокова не только в контексте репрезентации его авторской идентичности на поле литературной полемики, но и как внутренняя характеристика его повествовательной манеры. Близость к стилистике Пруста, которую замечали современники в текстах Набокова, объяснялась не только его стремлением привлечь читателя и издателя.

В первую очередь она была обусловлена специфической структурой внутреннего пространства-времени в его текстах. Набоков считал близкой своим замыслам главную задачу романного цикла Пруста — создание особого хронотопа, в котором можно было бы сохранить образы всего, что было дорого повествователю. Эстетизм Пруста был близок Набокову, и он охотно повторял в лекции о французском писателе идею о том, что «суть произведения искусства» — «воссоздать памятью впечатления, чтобы потом измерить всю их глубину, осветить и обменять на духовный эквивалент».

Дополнительное измерение, в котором можно воскресить прошлое, дает безопасность персонажам, переживающим житейские и исторические бури. Именно поэтому и Цинциннат Ц., и Пнин, и Гумберт, и Синеусов, и Годунов-Чердынцев, и повествователь «Других берегов» предпочитают находиться во времени, густо усеянном отсылками к другим произведениям искусства (будь то живопись, литература или музейное пространство

дореволюционного Петербурга). Такой подход к интертекстуальности совпадает с подходом Пруста, создававшим дополнительное измерение времени-пространства для решения своих художественных задач. Этот стереоскопический эффект достигается за счет вовлечения в произведение разных пластов мировой культуры.

Однако металитературность текстов Набокова состоит не просто в аккумуляции различных сюжетов мировой литературы, но и в активной игре с «памятью жанра» (например, использование вслед за Прустом и многими другими авторами 20-30-х гг. формы «художественной автобиографии») и даже в явном заимствовании приемов организации текста (например, пастиширования – любимого приема Пруста).

Из всех способов, которыми писатели-модернисты русской эмиграции отвечали на оглушительную популярность Пруста, стратегия Набокова представляется самой сложной. Он не подражал французскому писателю слепо, как это делал Фельзен, открыто признававший авторитет Пруста и отвергавший художественный антагонизм по отношению к предшественникам, свойственный любому автору, стремящемуся к созданию собственного писательского почерка. Он не отмалчивался в отношении Пруста, как это делал Газданов, не отрицавший, но и не принимавший аналогий между его творчеством и творчеством старшего французского современника. Набоков творчески переработал тексты Пруста, создавая по аналогии с распространенной модернистской метафорой «текста-ткани» узор, в котором Пруст то появлялся на поверхности, но пропадал в подтекстах и намеках.

Окончательно Пруст был назван своим именем лишь в более поздний период творчества Набокова — американский. На этом история подражания-отталкивания Набокова от французского автора завершилась, и начался новый этап — творчество Набокова-постмодерниста, более



сосредоточенного на конкуренции с самим собой, нежели с другими писателями. В этот период Набоков охотно упоминал в интервью имя Пруста и признавал в лекциях его литературные заслуги. Это изменение отношения к чужому слову связано не только с развитием независимого авторского таланта Набокова, но и с изменением в литературном мире отношения к принципу новизны и уникальности. Это означает, что борьба за право называться стилевым новатором отошла для Набокова на второй план, авторитет Пруста более не угрожал его авторской самореализации, поэтому нужда в стилизациях и пародиях на французского автора отпала.

Осип Манделъштам — единственный автор в нашем исследовании, живший и работавший в Советском Союзе, и его восприятие творчества французского писателя несколько отличалось от той основной линии рецепции, которая была принята в эмигрантской среде. Как и Газданов и Набоков, Манделъштам ощущал себя наследником традиции русского модернизма 10-х годов, однако сам был младшим современником символистов и начал свою карьеру тогда, когда вопрос о выборе между «русским» и «иностраным» наследием не был поднят в литературных средах эмиграции и Советского Союза.

Принципиальная космополитичность творчества Манделъштама определена формулой акмеизма как «тоски по мировой культуре». Среди возможных «мостиков» между Прустом и Манделъштамом — философия А. Бергсона, которой Манделъштам увлекся после поездки в Париж в 1908-1910 годах. Понятие «длительности» появлялось не только в лирике Манделъштама, но и разворачивалось в его прозе 20-30-х годов. По этой причине, стремясь, как и Пруст, найти наглядный образ физически ощутимого времени, он использовал аналогии между художественным текстом и архитектурой.

Мысль Пруста о том, чтобы методами архитектурного построения (т.е. через «динамическое равновесие масс» — определение готики, данное Мандельштамом), была близка Мандельштаму. Архитектура как нельзя лучше выражает идею вечного искусства и репрезентует прошлые стилевые эпохи. Несмотря на внешнюю бессюжетность его романов и очерков, принцип архитектурности в прустовском понимании (последовательное ведение всех образов и мотивов, «скрепляющих» художественную идею) был поддержан Мандельштамом в прозе 20-30х годов.

Для Мандельштама «чужое слово» было эквивалентом культуры — именно поэтому его способ рецепции творчества Пруста отличается наименьшей напряженностью и художественным антагонизмом. Поэтому, пользуясь принципом синтеза искусств, приправленным инструментальным подходом Пруста к различным художественным направлениям (стиль как оптический прибор), он возводил свое строение из разных искусств, которое могло спасти его от Времени.

Стилистический переворот в области рецепции чужого слова, совершенный авторами 20—30-х годов, окажется конструктивным для дальнейшего литературного процесса. Концепция индивидуального авторства, свойственная эпохе романтизма и наследовавшим ей авторам-символистам, претерпела в первой половине XX века существенные изменения. Влияние чужого стиля и обвинение в эпигонстве, ранее составлявшие опасность для литераторов, становятся теперь предметом литературной игры и способом построения многослойного повествования.

Если в XIX веке отсылки русских авторов к Байрону или Шатобриану подразумевали обращение непосредственно к личности этих авторов («гений», «властитель наших дум»), то в модернистском понимании писателя представляет в первую очередь не его личность, а его стиль. В частности, биография Пруста привлекала писателей «парижской ноты»

принципиальным «недеянием», полной погруженностью в писательство, растворением в литературном труде. Соответственно, если то или иное художественное произведение оказывало влияние на русских авторов-модернистов, его следы можно обнаружить в области стиля, литературных средств и новаторств, полностью интегрированных в текст. Зашифрованность, невозможность вычленения чужого слова на уровне коллизий, стали первыми чертами формирующегося «состояния постмодерна», восприятия культуры как антииерархичной взаимодополняющей системы.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И НАУЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### Источники

1. Адамович 2002 - Адамович Г.В. Собрание сочинений. Литературные заметки. Кн. 1.– Спб.: Алетейя, 2002. – 786 с.
2. Адамович 2007 - Адамович Г.В. Собрание сочинений. Литературные заметки. Кн. 2.– Спб.: Алетейя, 2007. – 512 с.
3. Беккет 2009 – Беккет С. Марсель Пруст // Беккет С. Осколки / Сост., пер. с англ. и франц. М. Дадяна. – М.: Текст, 2009. – 192 с.
4. Бицилли 1995 – Бицилли П.М. Элементы средневековой культуры. – Спб.: Мифрил, 1995. – 244 с.
5. Бодлер Ш. Проза поэта. [Пер. с франц. Липман Л. и др.]– М.: Вагриус, 2001. – 270 с.
6. Бодлер Ш. Цветы зла. / [Пер. с франц. Брюсов В., Зенкевич М., Эфрон А. и др.] ("Литературные памятники") – М.: Наука, 1970. – 470 с.
7. текстов после. В. Проппа // Семиотика. М., 1983. С. 429–436
8. Бунин 2006 а – Бунин И.А. Полное собрание сочинений в 13 томах. Т. 12. Письма И. А. Бунина 1901–1904 гг.; Малоизвестное. Переписка И. А. Бунина с Архимандритом Киприаном (Керном) 1940–1948 гг.; В. Н. Муромцева-Бунина «Беседы с памятью»; Г. Н. Кузнецова «Грасский дневник». – М.: Воскресенье, 2006. – 580 с.
9. Бунин 2006 б – Бунин И.А. Полное собрание сочинений в 13 томах. Т. 4. Воды многие (1914 – 1926); Грамматика любви (1914 – 1926). – М.: Воскресенье, 2006. – 536 с.
10. Валери П. Об искусстве / Пер. с франц. – М.: Искусство, 1993. – 507 с.

11. Варшавский В.С. Незамеченное поколение. Репринтное воспроизведение издания: Нью-Йорк, 1956.– М.: ИНЭКС, 1992. – 384 с.
12. Верлен П. Рембо А. Малларме С. Стихотворения. Проза. [Пер. с франц.] – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 1998. – 735 с.
13. Виолле-ле-Дюк 1878 – Русское искусство Е. Виолле-ле-Дюк и архитектура в России от X-го по XVIII-й век, Санкт-Петербург : тип. Акад. наук, 1878.
14. Газданов 2009 I – Газданов Г. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 1. – М.: Эллис-Лак, 2009. – 880 с.
15. Газданов 2009 II – Газданов Г. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 2. – М.: Эллис-Лак, 2009. – 736 с.
16. Газданов 2009 IV – Газданов Г. Собрание сочинений в 5 томах. – Т. 4. М.: Эллис-Лак, 2009. – 736 с.
17. Газданов 2009 V – Газданов Г. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 5. – М.: Эллис-Лак, 2009. – 752 с.
18. Герштейн 1998 – Герштейн Э. Г. Мемуары. – Спб.:ИНАПРЕСС, 1998. – 528 с.
19. Иванов 1994 I – Иванов Г.В. Собрание сочинений в трех томах. Т. 1. – М., 1994. – 646 с.
20. Иванов 1994 III – Иванов Г.В. Собрание сочинений в трех томах. Т. 3. – М., 1994 – 720 с.
21. Луначарский 1965 – Луначарский А.В. Собрание сочинений в 8ми томах, – М.: Художественная литература, 1965. Т. 6 – 693 с.
22. Мандельштам 2009 – Мандельштам О. Э. Полное собрание сочинений и писем в 3 томах. Т. 1. – М.: Прогресс-Плеяда, 2009. – 808 с.
23. Мандельштам 2010 – Мандельштам О. Э. Полное собрание сочинений и писем в 3 томах. Т. 2. – М.: Прогресс-Плеяда, 2010 – 760 с.

24. Мандельштам 2011 – Мандельштам О. Э. Полное собрание сочинений и писем в 3 томах. Т. 3. – М.: Прогресс-Плеяда, 2011 – 944 с.
25. Моруа 2000 – Моруа А. В поисках Марселя Пруста. – СПб.: Лимбус-пресс, 2000. – 384 с.
26. Набоков 1996 – Набоков В.В. Писатели и эпоха // Звезда, 1996, №11.
27. Набоков 1998 – Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. Пер. с англ. под редакцией В. Харитоновой. – М.: Изд-во Независимая газета, 1998. – 512 с.
28. Набоков 2002 – Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 4. – СПб.: Симпозиум. 2002. – 784 с.
29. Набоков 2004 – Набоков В.В. Американский период. Собрание сочинений в 5 т. Т. 1. – СПб.: Симпозиум. 2004. – 608 с.
30. Набоков 2004 I – Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений в 5 т. Т. 1. – СПб.: Симпозиум. 2004 – 832 с.
31. Набоков 2006 III – Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 3. – СПб.: Симпозиум. 2006. – 848 с.
32. Набоков 2006 IV – Набоков В.В. Американский период. Собрание сочинений в 5 т. Т. 4. – СПб.: Симпозиум. 2006. – 672 с.
33. Набоков 2008 II – Набоков В.В. Американский период. Собрание сочинений в 5 т. Т. 2. – СПб.: Симпозиум. 2008. – 672 с.
34. Набоков 2008 V – Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 5. – СПб.: Симпозиум. 2008. – 832 с.
35. Набоков 2010 – Набоков В.В. Лекции по русской литературе. – СПб.: «Азбука-Классика», 2010. – 446 с.
36. Оружейников 1933 – Оружейников Н. На полях журналов // Литературная газета, 1933, № 28, 17 июня

37. Одоевцева 1989 – Одоевцева И.В. На берегах Сены. М.: Худож. лит., 1989. –333 с.
38. Перевал 1928 – Перевал: Литературно-художественный альманах. Сборник. М.; Л. Гиз. 1928. Сб. 6.
39. Пруст 2013 I – Пруст М. В поисках утраченного времени: По направлению к Свану [Пер. с франц. Н. Любимова].– СПб.: Амфора, 2013. – 540 с.
40. Пруст 2013 II – Пруст М. В поисках утраченного времени: Под сенью девушек в цвету [Пер. с французского Н. Любимова]. – СПб.: Амфора, 2013. – 603 с.
41. Пруст 2013 III – Пруст М. В поисках утраченного времени: У Германтов [Пер. с французского Н. Любимова]. – СПб.: Амфора, 2013. – 668 с.
42. Пруст 2013 IV – Пруст М. В поисках утраченного времени: Содом и Гоморра [Пер. с французского Н. Любимова]. СПб.: Амфора, 2013. – 667 с.
43. Пруст 2013 V – Пруст М. В поисках утраченного времени: Пленница. [Пер. с франц. Н. Любимова]. СПб.: Амфора, 2013. – 523 с.
44. Пруст 2013 VI – Пруст М. В поисках утраченного времени: Беглянка. [Пер. с франц. Н. Любимова и Л. Цывьяна]. СПб.: Амфора, 2013 . – 381 с.
45. Пруст 2013 VII – Пруст М. В поисках утраченного времени: Обретенное время. [Пер. с франц. А. Смирновой]. – СПб.: Амфора, 2013. – 475 с.
46. Роллан 1954 – Роллан Р. Собрание сочинений в 14 т. [Пер. с фр.] – М. Гослитиздат, 1954. Т. 2 ,1954 – 369 с.
47. Числа I – Числа, журнал литературы, искусства и философии, книга 1. – Париж, 1930.
48. Числа II-III – Числа, журнал литературы, искусства и философии, книга 2-3. – Париж, 1930.

49. Числа IV – Числа, журнал литературы, искусства и философии, книга 4. – Париж, 1931.
50. Числа VI – Числа, журнал литературы, искусства и философии, книга 6. – Париж, 1932.
51. Шаховская 1991 – Шаховская З.А. В поисках Набокова. Отражения. – М.: Книга, 1991. – 319 с.
52. Шкловский 1990 – Шкловский В. Б. Конец барокко // Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). – М.: Советский писатель, 1990. – 544 с.
53. Шопенгауэр 1999 – Шопенгауэр А. Собрание сочинений в 6ти т. Т.1 – М.: ТЕРРА Книжный клуб; Республика, 1999. – 496 с.
54. Фельзен 1930 – Фельзен Ю. Обман. Повесть.– Библиотека «Современные писатели», Париж, 1930.
55. Фельзен 1932 – Фельзен Ю. Счастье. – Берлин: Парабола, 1932.
56. Фельзен 2012 – Фельзен Ю. Собрание сочинений. В 2 т. / Сост., подг. текста, вст. статья и примеч. Л. Ливака.Т.1 – М.: Водолей, 2012. – 452 с.
57. Яновский 2000 – Яновский В. С. Сочинения в 2-х т. Т. 2.: По ту сторону времени. Поля Елисейские: книга памяти. – М.: Издательство Гудьял-Пресс, 2000. – 496 с.
58. Ruskin 1998 – The Genius of John Ruskin. Selection from his writings. – Charlottesville: University of Virginia Press, 1998.
59. Proust 1946 a – Proust M. Albertine Disparue. – P.: Gallimard, 1946.
60. Proust 1946 b – Proust M . Du côté de chez Swann. – P.: Gallimard, 1946.
61. The Letters of Virginia Woolf in 6 Vols. – N.Y.: Harcourt Brace Jovanovich, 1975-1980.



## Научная литература

62. Аверин 1999 – Аверин Б.В. Гений тотального воспоминания. О прозе Набокова // Звезда, Спб.,1999, №4. – С. 158-163.
63. Аверин 2003 – Аверин Б.В. Дар Мнемозины: романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. – СПб.: Амфора, 2003.– 399 с.
64. Адорно 2001 – Адорно Т. Философия новой музыки. [Пер. с нем. Б. Скуратова.] – М.: Логос, 2001. – 352 с.
65. Адорно 2001 – Адорно Т. Эстетическая теория. [Пер. с нем. А. В. Дранова] – М.: Рес-публика, 2001. – 527 с.
66. Александров 1996 – Александров В. Е. Набоков и «серебряный век» русской культуры // Звезда. 1996. №11. С. 215-230
67. Александров 1999 – Александров В. Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика [Пер. с англ. Н.А.Анастасьева.] – СПб.: «Алетейя», 1999. – 313 с.
68. Амелин 2000 – Амелин Г.Г. Мордерер В.Я. Миры и столкновения Осипа Мандельштама. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 320 с.
69. Андреев 1968 – Андреев Л.Г. Марсель Пруст. – М.:Высшая школа, 1968. – 95 с.
70. Андреева 2010 – Андреева В.А. Мир как музыка в прозе Г. Газданова и И. Бунина // Известия ВГПУ. №2. 2010. – С. 150–153
71. Андреева 2013 – Андреева В.А. «Поэтика Гайто Газданова в контексте модернистской прозы первой половины XX века». Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Ярославль, 2013.

72. Антошина 2002 – Антошина Е. Чужое слово в прозе В. Набокова 20-40-х гг: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук – Томск, 2002.
73. Бабичева 2002 – Бабичева Ю. В. Гайто Газданов и творческие искания Серебряного века. – Вологда: Русь, 2002. – 86 с.
74. Барабтарло 2011 – Барабтарло Г.А. Сочинение Набокова. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011.– 460 с.
75. Барт 1989 – Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика [Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова.] – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
76. Бахтин 1975 – Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 502 с.
77. Бахтин 1979 – Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советский писатель, 1979. – 363 с.
78. Беньямин 2000 – Беньямин В. Озарения. – М.: Мартис, 2000. – 376 с.
79. Блум 1998 – Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания [Пер. с англ. / пер., сост., примеч., послесл. С. А. Никитина.]– Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1998. – 352 с.
80. Бойд 2010 а – Бойд Б. Владимир Набоков. Американские годы. Биография. [Пер. с англ.] – СПб.: Симпозиум. 2010.– 950 с.
81. Бойд 2010 б – Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы. Биография. [Пер. с англ.] – СПб.: Симпозиум. 2010. – 695 с.
82. Бремон 1983 – Бремон К. Структурное изучение повествовательных
83. Благой 1978 – Взаимодействие и синтез искусств. Под ред. Д. Благого, Б. Егорова, Б. Кедрова, Т. Князевской, Б. Мейлаха. Л.: Наука, 1978. – 270 с.

84. Васильева, Линдстрем 2000 – Марсель Пруст в русской литературе, сост.: Васильева О. А., Линдстрем М. В.; авт. вступ. ст. Михайлов А. Д.– М.: ВГИБЛ, 2000. – 255 с.
85. Вейдле В.В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. – СПб.: АХИОМА, 1996. – 336 с.
86. Вейдле В.В. Эмбриология поэзии. Статьи по поэтике и теории искусства. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 456 с.
87. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – 408 с.
88. Видгоф 2014 – Леонид Видгоф: Над страницами стихов и прозы Осипа Мандельштама. В проекте "Сознание вслух".  
<http://www.youtube.com/watch?v=7MQo-zOdAKo> – дата обращения: 30.08.2016.
89. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики [Пер. с нем. под ред. Б.Н.Бессонова.] – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
90. Гаспаров 2001 – Гаспаров М. Л. О русской поэзии: Анализы. Интерпретации. Характеристики. – СПб.: Азбука, 2001. – 478 с.
91. Гинзбург Л.Я. О лирике. – М.: Интрада, 1997. – 416 с.
92. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. – М.: INTRADA, 1999. – 416 с.
93. Голубков М.М. Владимир Набоков: Апология неслужения // Голубков М.М. Максим Горький. М.,1997. – 96 с.
94. Голубков М.М. Русская литература XX века: После раскола. М.: Аспект Пресс, 2001. – 267 с.
95. Горбовская 2002 – Горбовская С.Г. Проблема синтеза искусств в романе М. Пруста Автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук – СПб.: 2002.

96. Греймас 2000 – Греймас А.-Ж. В поисках трансформационных моделей // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму [Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова] – М.: ИГ. Прогресс, 2000. С. 171-195.
97. Делёз 1999 – Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки. [Пер. с франц.]– Спб.: Алетейя, 1999. – 190 с.
98. Делёз Ж. Гваттари Ф. Ризома // Философия эпохи постмодерна: (Сборник переводов и рефератов). – Минск: Красико-Принт, 1996. – 208 с.
99. Джеймисон 2014 – Джеймисон Ф. Модернизм как идеология. [Пер. с англ. А. Захарова] // Неприкосновенный запас: дебаты о политике и культуре. – 2014. № 6 (98). С. 3-35.
100. Джонсон Д. Миры и антимирy Владимира Набокова. [Пер. с англ.] – СПб.: Симпозиум, 2011. – 352 с.
101. Диенеш 1995 – Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. [Пер. с англ.] – Владикавказ: Изд-во Сев.-Осет. ин-та гуманитарных исслед., 1995. – 304 с.
102. Долинин А.А. Загадка недописанного романа // Звезда. 1997. № 12. С. 215-224.
103. Долинин А. А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. – СПб., 2004. – 398 с.
104. Долинин 1997– Набоков В. В.: Pro et Contra Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. / Под ред. А. А. Долинина. – СПб.: 1997. – 973 с.
105. Дутли 2005 – Дутли Р. Век мой, зверь мой. Осип Мандельштам: Биография. СПб.: Академический проект, 2005. – 431 с.

106. Дьяконова 2003 – Дьяконова И. Художественное своеобразие романов Г. Газданова. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Северодвинск, 2003.
107. Евнина 1962 – Евнина Е.М. Современный французский роман, 1940–1960. – М., 1962. – 518 с.
108. Ерофеев 1998 – Ерофеев В.В. Русский метароман В.Набокова, или в поисках потерянного рая // Вопросы литературы. – 1998,- №10. С.125-160.
109. Женетт 1998 – Женетт Ж., Фигуры. В 2-х томах. Т. 1-2. – М.: Изд-во Сабашниковых, 1998. – 470 с.
110. Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, 1977. С. 106-133.
111. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. – М.: Наука, 1979. – 495 с.
112. Жолковский 1993 – Жолковский А. К. Philosophy of composition (К некоторым аспектам структуры одного литературного текста) // Культура русского модернизма. – М., 1993. С.390-399.
113. История литературы русского зарубежья (1920-е – начало 1990-х гг.) Учебник для вузов / Под ред. А.П. Авраменко. М.: Академический проект, 2011. – 706 с.
114. История русской литературы XX века (20-50-е годы): Литературный процесс. Учебное пособие. М.: Изд-во Московского университета, 2006. – 776 с.
115. Кабалоти 1998 – Кабалоти С.М. Поэтика прозы Гайто Газданова 20 - 30-х годов. – СПб: Петербургский писатель, 1998. – 336 с.
116. Каган 1972 – Каган М. С. Морфология искусства. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.

117. Калинин 2006 – Калинин И.А. История литературы как Familienroman (русский формализм между Эдипом и Гамлетом) // Новое литературное обозрение, 2006, №80. С. 64-83
118. Кантор 1991 – Кантор Е. В толпокрылом воздухе картин: Искусство и архитектура в творчестве О.Э. Мандельштама. // Литературное обозрение, 1991, №1. – 59-68
119. Карпович 2000 – Карпович И.Е. Сборник рассказов ВВ. Набокова «Весна в Фиальте»: поэтика целого и интертекстуальные связи. / Автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук – Барнаул, 2000.
120. Каспэ 2005 – Каспэ И. М. Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. – М.: «Новое литературное обозрение», 2005. – 191 с.
121. Ким Се Унг. Жанровое своеобразие романов Г. Газданова 1930-х годов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – М., 1996.
122. Кихней Л. Г. , Меркель Е. В. Осип Мандельштам: философия слова и поэтическая семантика. Монография. – М.: «Флинта». 2013. – 200 с.
123. Кихней Л. Г. Эсхатологический миф в позднем творчестве О. Мандельштама // Вестник МГУ. Сер. 9. 2005. No 6. С. 108 – 123.
124. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. Критические отзывы, эссе, пародии. /Под общ. ред. Н.Г.Мельникова. – М.: Новое литературное обозрение, 2000 – 688 с.
125. Клинг О. А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов : проблемы поэтики. – М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. – 356 с.

126. Колобаева Л. А. Ахматова и Мандельштам (самосознание личности в лирике). // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 1993. № 2. С. 3-11.
127. Колобаева Л. А. Русский символизм. М.: Изд. Московского университета. 2000. – 296 с.
128. Кристева 2004 – Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. Пер. с франц. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 656 с.
129. Кристева 1994 – Кристева Ю. Революция поэтического языка // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. 1994. – №5.
130. Левин 1991 – Левин Ю.И. Заметки о поэтике О. Мандельштама // Слово и судьба Осип Мандельштам: Исследования и материалы. М.: Наука, 1991. С.350-371.
131. Леденев А. В. Набоков и другие: Поэтика и стилистика В.Набокова в контексте художественных исканий первой половины XX в. М.: Ярославль, 2004. – 253 с.
132. Леденев А. В. Поэтика и стилистика В.В. Набокова в контексте художественных исканий конца XIX-первой половины XX века. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. – М., 2005.
133. Леденев А. В. Русская проза начала XXI века и наследие В. Набокова. // Русский язык и литература в Азербайджане, 2013, №1. С. 35-38.
134. Леденев А. В. Синтетические стилевые стратегии в творчестве В.Набокова // Царицынский научный вестник, 2005, №7-8. С. 78-84.
135. Лекманов О. А. Мандельштам и Бодлер // Toronto Slavic Quarterly. № 23. Режим доступа: <http://sites.utoronto.ca/tsq/23/Lekmanov.shtml> – дата обращения: 30.08.2016.

136. Лекманов 2004 – Лекманов О. А. Манделъштам. М.: Молодая гвардия (ЖЗЛ), 2004. – 256 с.
137. Липовецкий 1997 – Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Монография / Уральский государственный педагогический университет – Екатеринбург, 1997.– 317 с.
138. Лотман 1992 – Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3-х т. Таллин, 1992. Т.1. Статьи по семиотике и типологии культуры. - С. 365-377.
139. Лотман 2002 – Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. Спб.: Академический проект, 2002. – 544 с.
140. Мамардашвили М. К. Психологическая топология пути. М. Пруст. «В поисках утраченного времени». Издательство Русского Христианского гуманитарного института, Журнал «Нева». СПб.: 1997. – 576 с.
141. Мельников Н. Г. «До последней капли чернил...»: Владимир Набоков и «Числа» // Литературное обозрение. 1996. № 2. С. 73–88.
142. [Мещерский 1961] – Мещерский А. П. Неизвестные письма Бунина // Русская литература. 1961. № 4. С. 155 – 156.
143. Минц 2009 – Минц Б. А. Некоторые особенности живописных аллюзий в лирике Манделъштама// Миры Осипа Манделъштама. IV Манделъштамовские чтения: материалы международного науч. семинара, 31 мая – 4 июня 2009 г. Пермь – Чердынь. Пермский гос. пед. ун-т. Пермь, 2009. С. 135-148
144. Михайлова М. М., Малыхина Э. С. Быт русской эмиграции первой волны в изображении Нины Берберовой (цикл «Рассказы не о любви») // Poetik des Alltags. Russische Literatur im 18.-21. Jahrhundert. Поэтика быта.



- Русская литература XVIII-XXI вв. Herbert Utz Verlag Munchen, 2014. С. 245-252.
145. Михайлов 2002 – Михайлов А.Д. Обретение Пруста // Иностранная литература – 2002, №7.
146. Мельников 2002 – Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе. Сост., предисл., коммент. Н.Г. Мельникова. – М.: Издательство Независимая газета, 2002. – 704 с.
147. Нерлер 1994 – Нерлер П. М. Осип Манделъштам в Гейдельберге. – М.: «Арт-Бизнес-Центр», 1994. – 79 с.
148. Нерлер 2014 – Нерлер, П. М. Con amore: Этюды о Манделъштаме / Павел Нерлер. – М.: Новое литературное обозрение, 2014 . – 856 с.
149. Николаева 2014 – Николаева Е. В. Фракталы городской культуры.– СПб.: СТРАТА, 2014. – 264 с.
150. Ничипоров И. Б. Поэзия темна, в словах невыразима... Творчество И.А. Бунина и модернизм: Монография. – М.: Метафора, 2003. – 256 с.
151. Ничипоров И. Б. «Автобиографический» роман в творчестве И.Бунина и В.Набокова // Художественный текст и текст в массовых коммуникациях – 2: Материалы междунар. научн. конф. В 2-х ч. Т. 1 – Смоленск. 2005. – 122-130
152. Ортега-и-Гассет 1991 – Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – М.: «Искусство», 1991. – 588 с.
153. Ощепков 2002 – Ощепков А. Р. Марсель Пруст в отечественном литературоведении 1920 – начала 1980-х гг.: Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – М., 2002.
154. Ощепков А. Марсель Пруст в отечественном литературоведении 1920 — начала 1980-х гг.: Дис... канд. филол. наук. М., 2002

155. Паункович 2003 – Паункович З. «Пробуждение» Г. Газданова. [Пер. с сербо-хорватского.] // Дарьял. Владикавказ, 2003. № 3. – 252-255
156. Пинаев С. «Закрит нам путь проверенных орбит...»: М. Волошин, Н. Гумилёв, О. Мандельштам. Возвращение поэзии. М.: УДН, 1990 – 384 с.
157. Пинаев С. «Россия делится на сны...»: Г. Иванов, Н. Набоков, И. Елагин. / Сост., вступ. ст., подг. текста и примеч. С.М. Пинаева. М.: Азбуковник, 2000. – 630 с.
158. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности [Пер. с франц. Г. К. Косикова, В. Ю. Лукасик, Б. П. Нарумова.] – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 238 с.
159. Рикер П. Память, история, забвение [Пер. с франц. И.И.Блауберг, И.С.Вдовина и др.] – М.: Изд. Гуманитарной литературы, 2004. – 728 с.
160. Ронен О. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама // Сохрани мою речь. Вып. 3. Часть 1. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2000. С.242-264.
161. Сартр 2000 – Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / Пер. с фр., предисл., примеч. В.И. Колядко. М.: Республика, 2000. – 639 с.
162. Семенова Н.В. Цитата в художественной прозе (На материале произведений В. Набокова): Монография. Тверь: Тверской государственный университет, 2002. – 200 с.
163. Сконечная 2001 – Сконечная О. «Я» и «Он»: о присутствии Марселя Пруста в русской прозе Набокова. «Старое литературное обозрение» 2001, №1.
164. Сконечная О. Традиции русского символизма в прозе В.В.Набокова 20-30-х годов // Автореферат диссертации на соискание кандидата филологических наук. – М., 1994.

165. Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века : от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). – М.: ТЕИС, 2003. – 420 с.
166. Сорокина В В. Русский Берлин. М.: Издательство Московского университета, 2003. – 368 с.
167. [Степанов 1973] – Степанов Г.П. Взаимодействие искусств Л.: Художник РСФСР, 1973. – 182 с.
168. Струве Г. П. Русская литература в изгнании – Париж: YMCA-Press; М.: Русский путь, 1996. – 448 с.
169. Тарви Л. Писатели XX века: Судьба и билингвизм / Л. Тарви // Набоковский вестник: В. В. Набоков и Серебряный век. СПб.: Дорн, 2001. Вып. 6. С. 125-135.
170. Токарев 2001 – Токарев Д. В. «Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М.: «Новое литературное обозрение», 2011. – 352 с.
171. Успенский 2000 – Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. – 348 с.
172. Ухова 2003 – Ухова Е. Ю. Призма памяти в романах Владимира Набокова. «Вопросы литературы» 2003, №4. С. 159-166.
173. Фарыно 1979 – Фарыно Е. Семиотические аспекты поэзии о живописи // Russian Literature, 1979. № 7-1. P. 65-94.
174. Флакер 2008 – Флакер А. Живописная литература и литературная живопись .[Пер. с хорватского.] – М.: Три квадрата, 2008. – 464 с.
175. Флакер 1984 – Флакер А. Путешествие в страну живописи (Мандельштам о французской живописи) Wiener Slawistischer Almanach. 1984. Bd. 14.
176. Хангельдиева 1982 – Хангельдиева И.Г. Взаимодействие и синтез искусств. – М.: Знание, 1982. – 256 с.

177. Ханзен-Лёве 1999 – Ханзен-Лёве А., Русский символизм. – М.: Академический проект, 1999. – 512 с.
178. Холиков А.А. Писательская биография как жанр: учебное пособие. – М: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 96 с.
179. Цховребов 2003 – Цховребов Н.Д. Гайто Газданов. – Владикавказ: Ир, 2003. – 272 с.
180. Чагин А. И. Комочки на подошвах. Литература как духовная Родина в творчестве писателей-эмигрантов // Литературная классика в диалоге культур. Вып. 3. – М.: ИМЛИ РАН, 2014.
181. Чагин А. И. Пути и лица. О русской литературе XX века. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – 600 с.
182. Шиндин 2009 – Шиндин С. Г. Мотив французской живописи рубежа XIX–XX веков в художественном мировоззрении Мандельштама // Миры Осипа Мандельштама. IV Мандельштамовские чтения: Материалы международного научного семинара, 31 мая – 4 июня 2009 г.– Пермь – Чердынь. Пермь, 2009. – С 117-135.
183. Шраер 2000 – Шраер М. Д. Набоков: Темы и вариации. – СПб.: Академический проект, 2000. – 384 с.
184. Яблоков 2003 – Яблоков Е.А. Ночь после Клэр: Система персонажей рассказа Гайто Газданова «Водяная тюрьма» // Дарьял. Владикавказ, 2003. № 3.
185. Якобсон, Леви-Стросс 1975 – Якобсон Р.О., Леви-Стросс К. “Кошки” Шарля Бодлера// Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975 С. 231-255.
186. Якобсон 1987 – Якобсон Р. О. Работы по поэтике: Переводы/ Сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1987. – 464 с.

187. Austin 2003 – Austin J. F. Proust, Pastiche, and the Postmodern, or, Why Style Matters. – Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2003. – 250 p.
188. Blondel 1932 – Blondel C. La psychographie de Marcel Proust, – Paris: Vrin, 1932. – 304 p.
189. Bourlier 1980 – Bourlier K. Marcel Proust et l'architecture. – Montreal: Presses de l'Univ. de Montréal, 1980. – 238 p.
190. Boyd 2005 – Boyd B. Nabokov's Blues and His Drab-Shoelace Brown, and His Weathered-Wood Black. Foreword // Vladimir Nabokov: alphabet in color. Editors: Holabird J. 1-6. – Corte Madera: Gingko Press, CA 2005. Режим доступа: <http://ns.gingkopress.net/07-art/vladimir-nabokov-foreword.html>. Дата обращения: 30.08.2016.
191. Brassai 2001 – Brassai G. Proust in the Power of Photography. – Chicago: University of Chicago Press, 2001. – 148 p.
192. Brooks 1959 – Brooks C., Warren R.P., Understanding fiction. – New York: Appleton-Century-Crofts, 1959. – 608 p.
193. Couturier 2011 – Couturier M. Nabokov ou la tentation française. – Paris: Gallimard, 2011. – 280 p.
194. Coyault 2005 – Coyault S. L'écrivain et sa langue: romans d'amour de Marcel Proust à Richard Millet. – Presses Universitaires Blaise Pascal Clermont-Ferrand, France, 2005. – 452 p.
195. Dictionnaire Marcel Proust 2004 – Dictionnaire Marcel Proust. – Paris: Honoré Champion, «Dictionnaires & Références, 10», 2004. – 1104 p.
196. Donchin 1958 – Donchin G. The influence of French symbolism on Russian poetry. – The Hague: Mouton, 1958 – 239 p.
197. Ferré 1939 – Ferré, A. Géographie de Marcel Proust. – Paris: Editions du Sagittaire, 1939. – 163 p.

198. Ferre 2013 – Ferre V. Early critical responses, 1922 to 1950s. // Marcel Proust in context ed. by Adam Watt. – Cambridge: Cambridge University Press, 2013. P. 191-198.
199. Fink 1999 – Fink H. Bergson and Russian Modernism, 1900-1930. – Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1999. – 169 p.
200. Fiser 1933 – Fiser E. L'esthétique de Marcel Proust. – Paris: Slatkine 1933. – 217 p.
201. Flaubert 2004 – Flaubert, savait-il écrire, Une querelle grammaticale (1919-1921) / Textes réunis et présentés Gilles Philippe. – Grenoble: ELLUG, 2004. – 202 p.
202. Foster 1993 – Foster J.B. Nabokov's Art of Memory and European Modernism. – Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993.
203. Hansen-Löve 2000 – Hansen-Löve A. Эстетика «каллиптики»: аполлинские концепции в метафизической поэтике Набокова // Rev. Etud. Slaves, Paris, LXXII, 304, 2000. P.311-317.
204. Livak 2003 – Livak L. How It was Done in Paris: Russian Émigré Literature and French Modernism. – Madison: University of Wisconsin Press, 2003. – xi + 316 p.
205. Marcel Proust in context ed. by Adam Watt. – Cambridge: Cambridge University Press, 2013. – 288 p.
206. Matoré 1973 – Matoré, G., Mecz, I. Musique et structure romanesque dans la «Recherche du temps perdu». – Paris: Klincksieck, 1973. – 354 p.
207. Mein 1962 – Mein, M. Proust's challenge to time. – Manchester: University Press Manchester 1962. – 144 p.
208. Milly 1983 – Milly J. La Phrase de Proust. – Paris: Champion, 1983. – 223 p.
209. Murry 1924 – Murry J.M. Discoveries: essays in literary criticism. – London: W. Collins sons & co. ltd., 1924. – 313 p.

210. Nattiez 1989 – Nattiez J.-J. Proust as Musician. – Cambridge: Cambridge University Press, 1989. – 140 p.
211. Nicol 2009 – Nicol B. The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction. – Cambridge: Cambridge University Press, 2009. – 240 p.
212. Norman 2012 – Norman W. Nabokov, History and Texture of Time. – New York: Routledge, 2012. – 205 p.
213. Proffer 1968 – Proffer K.R. Keys to Lolita. – Bloomington, Indiana, 1968. – 160 p.
214. Goedendorp 2006 – Proust et le théâtre // Marcel Proust Aujourd'hui, №4. éd. par M. Goedendorp, S. Houppermans, N. de Hullu-van Doeselaar, M. van Montfrans. – Amsterdam-New York: Rodopi, 2006.
215. Rusinko 1982 – Rusinko E. Acmeism, Post-symbolism and Henri Bergson // Slavic Review, Vol. 41, №3, 1982. P. 494-510.
216. Riffaterre 1990 – Riffaterre M. Fictional Truth. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990. – xix+137 p.
217. Tadie 1996 – Tadie J.-Y. Marcel Proust: Biographie. – Paris: Gallimard, 1996. – 992 p.
218. Tadié 1971 – Tadié J.-Y. Proust et le Roman. – Paris: Gallimard 1971. – 298 p.
219. Todorov 1981 – Todorov T. Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique. – Paris: Le Seuil, 1981. – 318 p.
220. Tribout-Joseph 2008 – Tribout-Joseph S. Proust and Joyce in dialogue. – London: Legenda, 2008. – x+184 p.
221. Wayne 1983 – Wayne C. Booth, The Rhetoric of Fiction. – University of Chicago Press, 1983. – 552 p.
222. Weisstein 1995 – Weisstein U. How Useful is the Term “Modernism” for the Interdisciplinary Study of the Twentieth-Century Art? // The Turn of the

Century: Modernism and Modernity in Literature and the Arts. // Ed. by C. Berg, F. Durieux, G. Lernout. – Berlin, New York: De Gruyter, 1995. P. 401-441.

223. Yoshida 2001 – Yoshida M. L'école japonaise de recherches sur la littérature française : le cas de Marcel Proust // Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 2001, №53 P. 47-59.