



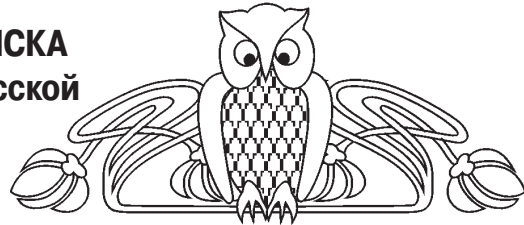
- <sup>9</sup> См. об этом: *Ibid.* S. 173.
- <sup>10</sup> См.: *Kolb E.* Op. cit. ; *Perrey H.-J.* Op. cit. ; *Koessler T.* Zwischen Milieu und Markt. Die populäre Geschichtsschreibung der sozialistischen Arbeitsbewegung 1890–1933 // *Hardtwig W., Schütz E. H., Becker E. W.* Op. cit. S. 259–286.
- <sup>11</sup> Цит. по: *Kolb E.* Op. cit. S. 82.
- <sup>12</sup> См. об этом: *Kolb E.* Op. cit. S. 82 ; *Ulrich S.*, Op. cit. S. 48.
- <sup>13</sup> См.: *Ulrich S.* Op. cit. S. 45 ; *Gradmann C.* Historische Belletristik: populäre historische Biographien in der Weimarer Republik. Frankfurt/Main ; N. Y., 1993. S. 56.
- <sup>14</sup> См. об этом: *Ulrich S.* Op. cit. S. 46.
- <sup>15</sup> См.: *Kittstein U.* «Mit Geschichte will man etwas»: historisches Erzählen in der Weimarer Republik und im Exil (1918–1945). Würzburg, 2006. S. 143–144.
- <sup>16</sup> Цит. по: *Ibid.* S. 121.
- <sup>17</sup> См. об этом: *Ibid.* S. 126–127.
- <sup>18</sup> У М. Лонгэйкера такая претензия Людвигу на спо-

- собность вжиться во внутренний мир столь разных личностей, как Гете или Наполеон, на всех стадиях их развития вызвала скепсис и упрек в шарлатанстве (см.: *Longaker M.* Contemporary Biography. Philadelphia, 2007. P. 140).
- <sup>19</sup> Цит. по: *Scheuer H.* Kunst und Wissenschaft: Die moderne literarische Biographie // *Biographie und Geschichtswissenschaft: Aufsätze zur Theorie und Praxis biograph. Arbeit /* hsgb. von G. Klingenstein, H. Lutz, G. Stourzh. München ; Oldenbourg, 1979 (Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit, Bd. 6). S. 97.
- <sup>20</sup> См. об этом: *Gradmann C.* Op. cit. S. 129.
- <sup>21</sup> См. *Kittstein U.* Op. cit. S. 136.
- <sup>22</sup> См. *Perrey H.-J.* Op. cit. S. 175.
- <sup>23</sup> *Ulrich S.* Op. cit. S. 52.
- <sup>24</sup> *Kolb E.* Op. cit. ; *Ulrich S.* Op. cit. ; *Gradmann C.* Op. cit. и др.
- <sup>25</sup> См. об этом: *Roden J.* Op. cit. ; *Scheuer H.* Op. cit.
- <sup>26</sup> См. об этом: *Ulrich S.* Op. cit. ; *Kittstein U.* Op. cit.

УДК 821.133.1.09+821.61.1.09

## ПРУСТ – ТОЛСТОЙ – ЧЕХОВ – НАБОКОВ: ИСКУССТВО МЕТАФОРЫ КАК СПОСОБ ПОИСКА РЕАЛЬНОСТИ (на материале лекций по русской и зарубежной литературе В. В. Набокова)

Э. Р. Гусейнова



Саратовский государственный университет  
E-mail: elmiraguseinova79@gmail.com

В статье сосредоточено внимание на метафорах Пруста, Толстого, Чехова, понимаемых Набоковым как способ перехода от объективной к субъективной реальности. Проводятся аналогии с представлением о реальности Набокова, нашедшем выражение в его художественном творчестве.

**Ключевые слова:** метафора, реальность, Набоков, Пруст, Толстой, Чехов.

**Proust – Tolstoy – Chekhov – Nabokov: the Art of Metaphor As a Way of Searching For Reality (on the material of V. Nabokov's Russian and Foreign Literature Lectures Discourse)**

E. R. Guseinova

The article focuses on Nabokov's understanding Proust's, Tolstoy's and Chekhov's metaphors as a way of passing from an objective to the subjective reality. The analogies with Nabokov's perception of reality expressed in his art are drawn.

**Key words:** metaphor, reality, Nabokov, Proust, Tolstoy, Chekhov.

Опубликованный вопреки воле Набокова лекционный курс по русской и западноевропейской литературе являет нам не только глубокое, неоднозначное прочтение мировой литературы, но и обнаруживает особенности эстетики и поэтики самого писателя, выступившего в роли читателя.

Литературоведческий метод Набокова, заключающийся в отказе от логического обоснования, категориально-терминологического языка и представляющий собой обильное цитирование и небольшие комментарии, вызвал многочисленные критические отклики с обвинениями в «некомпетентности» и «неакадемичности». Но объемное цитирование – это демонстрация и укрупнение как раз тех деталей, тех особенностей, которые важны ему и которые характеризуют его эстетические пристрастия: «Стараясь передать мое отношение к искусству Гоголя, я не предъявил ни одного ошутимого доказательства его ни на что не похожей природы»<sup>1</sup>. Так не будем забывать, что лекционный курс – это, прежде всего, код к Набокову, это представление мировой литературы через призму его видения.

Лекция о Прусте заканчивается Набоковым цитатой из романа «Обретенное время», суть которой поразительно схожа с его идеями, высказанными в многочисленных интервью, что объективной реальности не существует: «Сознательная память лишь воспроизводит “цепь приблизительных впечатлений”, не сохранивших ничего действительно пережитого нами, которые и составляют для нас нашу мысль, нашу жизнь, реальность, и только эту вот ложь и воспроизводит так называемое “жизненное искусство” – как жизнь, простое и лишенное красоты, так бесплодно, так



скучно повторявшее, что видели глаза и заметил рассудок. <...> Величие подлинного искусства, напротив, <...> в том, чтобы вновь найти, поймать и показать нам ту реальность, вдали от которой мы живем и от которой все дальше отходим по мере того, как плотнее и непроницаемое становится то привычное сознание, которым мы заменяем реальность – ту самую, так и не узнав которой рискуем умереть и которая просто-напросто и есть наша жизнь»<sup>2</sup>. Набоков оставляет эту цитату без какого-либо комментария. Мы считаем, что она являет собою в сжатом, но глубоком смысле то, что пытался выразить Набоков в своем художественном творчестве. Его представление о реальности как о многоуровневом пространстве, так разнообразно<sup>3</sup> реализованном в художественном творчестве и давно ставшим объектом гносеологических изысканий, явилось лейтмотивом писателя и в его лекционном дискурсе. При многочисленных толкованиях и выводах исследователи<sup>4</sup> склоняются к утверждению, что, несмотря на писательское убеждение в непостижимости реальности, Набоков настойчиво ищет ее уровни и пределы, разделяющие истинное и ложное. Как обнаружить эту грань? Где выход из жизни, становящейся, словно в кошмаре, метафорой бытия? Эти вечные вопросы, занимающие многих мыслителей, философов, художников, потому и вечные, что точного ответа на них нет. Лишь в некоторые мгновения озарения, достигаемые и постигаемые в какие-то частные, незначительные моменты повседневного существования, приоткрывается искомый смысл. На память приходят слова А. Пятигорского, что «когда кто-то говорит: “О чем бы Набоков не писал, он писал только о...” – только не верьте! Он писал о том, о чем писал, а не “только о...”». <...> И здесь – нескончаемая война открывателей правды с искателями смысла (смысл нельзя открыть или даже раскрыть; его можно только искать – Набоков это прекрасно знал)»<sup>5</sup>. И Набоков искал. Разными способами и методами. В лекциях он показывает нам, что одним из таких способов для него была метафора.

Метафора, разрывающая привычную структуру мысли и языка, разрывала и грани привычной реальности. Во всякой метафоре, полагал Х. Ортега-и-Гассет, есть реальное сходство между элементами<sup>6</sup>, и потому принято думать, что суть метафоры – в уподобляющем сближении двух далеких друг от друга вещей. Но прелесть метафоры в том, что в ней уничтожается предмет как образ реального, она увлекает нас в другой мир, мир фантазии, воображения, волшебства и понимания мира.

В XX веке представления о метафоре значительно углубились за счет включения в ее понятие знаний из других наук, к примеру из физиологической оптики, разработки которой «стимулировали интерес к взаимодействию наблюдателя и мира, и акцентировали тот факт, что мир оптически творится наблюдателем и что многие явления

действительности являются “фантомами” и не существуют в физической реальности»<sup>7</sup>. Не зря писатели-модернисты придавали метафоре колоссальное значение. А. Белый полагал, что она «способна явить нам несуществующие соединения существующих образов, <...> стереть границы между действительностью и сном»<sup>8</sup>; М. Пруст считал, что метафора – «наилучшее выражение глубинного видения вещей, не останавливающегося на их внешности и проникающего в их сущность»<sup>9</sup>; Набоков в метафоре находил «тесную связь видимого и слышимого, отблесков и отголосков, зрения и слуха»<sup>10</sup>. Соотношение зрительных и слуховых ощущений, получаемых от окружающего мира, творчески осмысливается Набоковым в сложные художественные образы, дающие читателю представление о том, что реальность представляется автором как *многослойное пространство*.

Так, в лекции о М. Прусте Набоков использует метафору *слоев реальности*: «Разные слои и уровни смысла в метафорах самого Пруста любопытным образом проявляются в описании метода, каким его бабушка выбирала подарки. (*Первый слой*.) “Ей очень хотелось, чтобы в моей комнате висели фотографии старинных зданий и красивых пейзажей. Но, хотя бы изображаемое на них имело эстетическую ценность, она, совершая покупку, находила, что механический способ репродукции, фотография, в очень сильной степени придает вещам пошловатую, утилитарную окраску. (*Второй слой*.) Она пускалась на хитрости и пыталась если не вовсе изгнать коммерческую банальность, то, по крайней мере, свести ее к минимуму, заменить ее в большей своей части художественным элементом, ввести в приобретаемую ею репродукцию как бы несколько «слоев» искусства: она осведомлялась у Свана, не писал ли какой-нибудь крупный художник Шартрский собор, Большие фонтаны Сен-Клу, Везувий, и, вместо фотографий этих мест, предпочитала дарить мне фотографии картин: «Шартрский собор» Коро, «Большие фонтаны Сен-Клу» Гюбера Робера, «Везувий» Тернера, отчего художественная ценность репродукции повышалась. (*Третий слой*.) Но хотя фотограф не участвовал здесь в интерпретации шедевра искусства или красот природы и его заменил крупный художник, однако без него дело все же не обходилось при воспроизведении самой этой интерпретации. В своем стремлении по возможности изгнать всякий элемент вульгарности бабушка старалась добиться еще более ошутимых результатов. Она спрашивала у Свана, нет ли гравюр с интересующего ее произведения искусства, (*четвертый слой*) предпочитая, когда это было возможно, гравюры старинные и представляющие интерес не только сами по себе, например гравюры, изображающие какой-нибудь шедевр в таком состоянии, в котором мы больше не можем его видеть в настоящее время (подобно гравюре Моргена с Тайной вечери Леонардо, сделанной



до разрушения картины)»<sup>11</sup>. Попробуем найти смысл, вложенный в «переслойку зрительных впечатлений»<sup>12</sup>.

Первый слой – фотография пейзажа – это самое «настоящее», с точки зрения обывателя, «жизненное» воспроизведение действительности. Здесь следует сделать уточнение, что имеется в виду фотография не как вид искусства, а именно как механистичность интерпретации. В интервью А. Аппелю Набоков говорит, что «механический процесс может лежать в основе так называемой живописи, и получается мазня, а художественное вдохновение способно проявиться в выборе фотографом пейзажа, в его манере видеть этот пейзаж»<sup>13</sup>. Второй слой – живописный пейзаж, воссозданный видением крупного мастера, открывает новый угол зрения, где акцентировка деталей, света, тени позволяет обнаружить иные грани реальности, не различимые с первого взгляда обычному человеку. В этой логической цепи видение художника становится инструментом в познании реальности. Третий слой – репродукция – механистическая интерпретация картины – это снова уход от истины, так как попытка объективного описания произведения искусства, за что воюют последователи реалистической литературы и реалистической критики, заранее обречена на провал. «В данной особенности объектно-субъектных отношений, – считает Е. Г. Трубецкова, – можно видеть параллель развития художественной и научной картин мира в XX веке, где <...> автор, как и наблюдатель в теории относительности Эйнштейна, оказывается “внутри” создаваемого им текста, что <...> демонстрирует невозможность объективного описания <...>»<sup>14</sup>. Четвертый слой – гравюра – мыслится нами как доказательство тезиса о субъективности интерпретации, что, по сути, как бы удваивает художественное осмысление реальности. Гравер, делая копию картины, все же вносит в нее частицу своего видения: иначе передается соотношение света/тени – и перед нами фактически другая картина, еще одна реальность.

За метафорой Набоков видит не только способ уйти в субъективную реальность – реальность искусства, но и решить этические задачи. В лекции о Льве Толстом представление Набокова о «многослойности» находит иное выражение – это образ, **очерченный контурами**: «У толстовского стиля есть одно своеобразное свойство, которое можно назвать “поиском истины наощупь”. Желая воспроизвести мысль или чувство, он будет очерчивать контуры этой мысли, чувства или предмета до тех пор, пока полностью не удовлетворится своим воссозданием, своим изложением. Этот прием включает в себя так называемые художественные повторы, или плотную цепочку повторяющихся утверждений, следующих одно за другим, – каждое последующее выразительней, чем предыдущее, и все ближе к значению, которое вкладывает в него Толстой»<sup>15</sup>.

Посмотрим на приведенный Набоковым пример из «Смерти Ивана Ильича» Толстого, где реализовано контурное очерчивание значения, которое усматривает Набоков в этой сцене: «Петр Иванович вздохнул еще глубже и печальнее, и Прасковья Федоровна благодарно пожала ему руку. Войдя в ее обитую розовым кретоном гостиную с пасмурной лампой, они сели у стола: она на диван, а Петр Иванович на расстроившийся пружинами и неправильно подававшийся под его сиденьем низенький пуф. Прасковья Федоровна хотела предупредить его, чтобы он сел на другой стул, но нашла это предупреждение не соответствующим своему положению и раздумала. Садясь на этот пуф, Петр Иванович вспомнил, как Иван Ильич устраивал эту гостиную и советовался с ним об этом самом розовом с зелеными листьями кретоном. Садясь на диван и проходя мимо стола (вообще вся гостиная была полна вещей и мебели), вдова зацепилась черным кружевом черной мантилии за резьбу стола. Петр Иванович приподнялся, чтобы отцепить, и освобожденный под ним пуф стал волноваться и подталкивать его. Вдова сама стала отцеплять кружево, и Петр Иванович опять сел, придавив бунтовавший под ним пуф. Но вдова не все отцепила, и Петр Иванович опять поднялся, и опять пуф забунтовал и даже шелкнул. Когда все это кончилось, она вынула чистый батистовый платок и стала плакать. <...> “Кури-те, пожалуйста, – сказала она великодушным и вместе убитым голосом и занялась с Соколовым вопросом о цене места. <...> Я все сама делаю, – сказала она Петру Ивановичу, отодвигая к одной стороне альбомы, лежавшие на столе; и, заметив, что пепел угрожает столу, не мешкая, подвинула Петру Ивановичу пепельницу <...>»<sup>16</sup>. Еще раз напомним, что метафоры у Толстого, по Набокову, служат нравственным целям. Какое значение скрывается за всей этой сценой с пуфом? Эгоизм, фальшь, тупая, бездушная заведенность жизни, выводящая людей на уровень неодушевленных предметов, словно этот бунтующий пуф, который в данной ситуации представляется более живым. Набоков любил повторять, что «в высоком искусстве и чистой науке деталь – это все»<sup>17</sup>, за деталями Набоков видел глубокий общечеловеческий и философский смысл, который необходимо прятать за умением владеть писательской техникой, ибо «определение всегда есть предел, а я домогаюсь далей, я ищу за рогатками (слов, чувств, мира), бесконечность, где сходится все, все»<sup>18</sup>.

«Обдуманное делание»<sup>19</sup> (курсив наш. – Э. Г.) произведения – точная формулировка В. Ходасевича стала причиной обвинений Набокова в нравственной пустоте и бездушии. Умение разглядеть за деталью истинный смысл – дело совсем не простое: «Посредственность или просвещенный мещанин не может избавиться от чувства, что книга, чтобы быть великой должна провозглашать великие идеи»<sup>20</sup>. Почему-то слова В. Ходасевича все в том же эссе, что «“сладкие звуки” без “мо-



литв” не образуют искусства, но и “молитвы” без “звуков” тоже. Звуки в искусстве не менее святы, чем молитвы. Искусство не исчерпывается формой, но и вне формы оно не имеет бытия и, следовательно, – смысла»<sup>21</sup>, прошли мимо внимания многих критиков. Набоков признается: «Я никогда не думал отрицать нравственное воздействие искусства, которое определенно является *врожденным* всякому истинному его произведению. То, что я отрицаю, – и за это я готов биться до последней капли чернил, – это намеренное морализаторство, на мой взгляд, изничтожающее в произведении, как бы хорошо оно ни было написано, последние следы искусства»<sup>22</sup>. Поиски подлинной реальности, которой в результате оказывается реальность искусства, а также высказывания, что «искусство и только искусство, а не социальная значимость предохраняет литературное произведение от ржавчины и плесени»<sup>23</sup>, убедило критику в том, что Набоков – типичный «чистый художник». Утверждая единственно подлинной реальностью реальность искусства, Набоков подразумевал его свободу от тенденциозности и навязывания каких-либо заданий: «...Я равнодушен к лозунгу “искусство для искусства” – потому что, к сожалению, такие его сторонники, как, например, О. Уайльд и некоторые другие утонченные поэты, были на самом деле штатными моралистами и нравоучителями»<sup>24</sup>. Выражение С. Н. Булгакова, что «искусство есть мышление»<sup>25</sup>, убедительно доказано Толстым, полагавшим, что суть искусства состоит в бесконечном лабиринте сцеплений и тех законов, которые служат основанием этих сцеплений, и задача истинного художника – найти этот закон «сцеплений»: «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одно из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя, а можно только посредственно – словами, описывая образы, действия, положения»<sup>26</sup>. И далее Толстой делает важнейшее уточнение: «Ложь уничтожает всю связь между явлениями»<sup>27</sup>. Набоков говорит: «Хорошая живопись доказывает, что художник не лжет»<sup>28</sup>. Что здесь имеется в виду? На этот вопрос отвечает М. Мамардашвили, размышляя над «Поисками утраченного времени». Философ пишет, что многое из того, что мы испытываем, делаем, – лживо. В силу каких-то обстоятельств человек перестает жить подлинной, настоящей жизнью: лживые «отходы» повседневной действительности занимают все пространство души, не оставляя в ней места для живого чувства, живой мысли, для подлинной жизни. «Основное, что занимает Пруста, – пишет М. Мамардашвили, – <...> это следующий вопрос: почему мы видим

что-то и не видим этого? Почему мы что-то знаем и почему чего-то не знаем? <...> существуют какие-то *законы*, в силу которых мы слепы и не видим»<sup>29</sup>. И поиск ответа на этот вопрос, попытка постичь этот тайный закон занимает и Пруста, и Толстого, и Набокова. Знаменитое высказывание Пруста о том, что его инструмент – не микроскоп, а телескоп, объясняет смысл задачи, так как телескоп позволяет увидеть то крупное, что поначалу видится мелким, незначительным. Отсюда вырастает значимость деталей, соотношение которых открывает невидимые грани другой, подлинной реальности, и именно в этом значении искусство позволяет жить настоящей жизнью. Эти моменты озарения, моменты невыразимого, следует хранить в тайне, потому что если скажешь что-то, то это будет ложь.

«У нас есть жизнь в двух смыслах. Жизнь в смысле первом – что невыразимо, и есть некая жизнь вторая, которая похожа на первую, но бывает лишена этого ощущения смысла жизни»<sup>30</sup>. Набоков настолько тонко это ощущает, говоря, что к истине, скрывающейся за видимыми, кажущимися образами, можно подбираться лишь наощупь, постепенно разворачивая слои, намечая контуры.

В лекции о Чехове набоковская геометрия «многослойного» пространства реализована «системой волн»: «...перед нами мир волн, а не частиц материи, что, кстати, гораздо ближе к современному научному представлению о строении вселенной»<sup>31</sup>. А что такое система волн? Это колебание, а значит, неустойчивость. Можно это понять и как метафору: подлинная реальность показывается лишь на гребне волны. Что здесь имеет в виду Набоков? Попытаемся найти объяснение. Через все творчество Набокова проходит одна сквозная мысль: «Я люблю красоту как манящую тайну»<sup>32</sup>. Красота, побуждающая творить, не поддается рациональному объяснению: кажется, что вот-вот постигаешь смысл, таящийся в ней, но стоит только выразить его словами, как он удаляется, ускользает. Вспоминаются слова Набокова по поводу сборника стихов Бунина, что самое божественное чувство – это «до муки острое, до обморока томное желание выразить в словах то неизъяснимое, таинственное, гармоническое, что входит в широкое понятие красоты»<sup>33</sup>. Толстой писал, что испытывает чувство боли от красоты<sup>34</sup>, это же подразумевал и Пруст, говоря о «невыразимых ощущениях человеческой души»<sup>35</sup>. И Чехов, по Набокову, умел «передать ощущение красоты, совершенно недоступное многим писателям»<sup>36</sup>. Набоков цитирует пассаж из «Дамы с собачкой» Чехова: «...они смотрели вниз и молчали. <...> Листва не шевелилась на деревьях, кричали цикады, и однообразный, глухой шум моря, доносившийся снизу, говорил о покое, о вечном сне, какой ожидает нас. Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда



нас не будет <...><sup>37</sup>. Не комментируя, Набоков остается верным принципу «*silentium!*», он хранит свою тайну:

И я счастлив. Я счастлив, что совесть моя,  
сонных мыслей и умыслов сводня,  
не затронула самого тайного. Я  
удивительно счастлив сегодня.  
Это тайна та-та, та-та-та-та, та-та,  
а точнее сказать я не вправе.  
Оттого так смешна мне пустая мечта  
о читателе, теле и славе<sup>38</sup>.

Из сказанного возможно сделать некоторые выводы. В интервью 1961 г. Набоков, отвечая на вопрос о влиянии на него смеси культур, отметил, особое влияние французской литературы, и в частности М. Пруста<sup>39</sup>. И автор здесь не лукавил. Домашняя библиотека В. Д. Набокова включала 342 позиции французских собраний сочинений против 187 русских, 131 английского и 44 немецких<sup>40</sup>. Б. Бойд приводит архивные свидетельства тех или иных признаний писателя в «обожании Пруста»<sup>41</sup>, в пародировании его творчества; эмигрантские, западные и отечественные литературоведы отмечают многочисленные аллюзии на Пруста<sup>42</sup>; одна из излюбленных аналогий в компаративистском литературоведении – память, воспоминания, время у Пруста и Набокова. Все это верно, но лекции, на наш взгляд, вскрыли глубинное родство этих писателей в представлении о реальности и природе искусства и писательском мастерстве<sup>43</sup>.

Набоков цитирует Пруста: «...Ибо истины, постигаемые рассудком напрямую в ярко освещенном мире, суть нечто менее глубокое, менее осязательное (курсив наш. – Э. Г.), чем те, какие жизнь сообщает нам помимо нашей воли во впечатленье – материальном, поскольку оно приходит посредством чувств, но из которого мы в силах выделить духовную часть»<sup>44</sup>. Быть может, поэтому Набоков избирает сложные формы выражения (игра, многоуровневая образность, реализованная посредством метафор, смена точек зрения, нарративные стратегии, интертекстуальность), поскольку истина ощущается им как нечто более глубокое и точного выражения для нее невозможно найти. Возможно, по этой причине и Пруст, и Толстой, и Чехов рассматриваются им через метафоры «слов», «очерчивания контуров», «систему волн».

Набоков демонстрирует читателю, как подлинная в его понимании реальность таинственно мерцает, как она то приближается, то ускользает от фиксации в слове. С помощью метафор он вводит в природу художественной реальности компонент мыслительного поиска и прозрения. В лекционном дискурсе Набоков, концентрируясь на волнующей его проблеме реальности, демонстрирует целостность и единство своей эстетической позиции: мотивы неустойчивой реальности пронизывают насквозь его метаповествование. Здесь снова хочется напомнить слова А. Пятигорского

о том, что Набоков – искатель, а не открыватель смысла.

## Примечания

- 1 Набоков В. Николай Гоголь // Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1999. С. 131.
- 2 Набоков В. Марсель Пруст // Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М., 2000. С. 320.
- 3 Композиционные особенности повествования, специфика набоковского мифологизма, «космическая синхронизация», миры и антимир (миры в бесконечной регрессии), интертекстуальность, память, текстуальная память и пр.
- 4 Работы Д. Б. Джонсона, В. Е. Александрова, К. Проффера, М. Д. Шраера, Б. В. Аверина и многих других.
- 5 Пятигорский А. Чуть-чуть о философии Владимира Набокова // Набоков В. В. : Pro et contra. Личность и творчество В. Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. СПб., 1997. С. 341.
- 6 Ортега-и-Гассет Х. Две главные метафоры. URL: <http://philosophy.ru/library/ortega/kant.html> (дата обращения: 28.04.2011).
- 7 Гришакова М. Визуальная поэтика Набокова // Новое литературное обозрение. 2002. № 54. С. 208.
- 8 Белый А. Чехов // Чехов А. П. : Pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX века (1887–1914). СПб., 2002. С. 814.
- 9 Цит. по: Женетт Ж. Пруст-палимпсест. URL: <http://www.niv.ru/doc/zhenett-raboty-po-poetike/prust-palimpsest.htm> (дата обращения 28.04.2011).
- 10 Набоков В. Марсель Пруст. С. 320.
- 11 Там же. С. 289–290.
- 12 Набоков В. Другие берега // Набоков В. Собр. соч. русского периода : в 5 т. СПб., 2003. Т. 5. С. 236.
- 13 Набоков о Набокове и прочем. Интервью. Рецензии. Эссе. М., 2002. С. 301.
- 14 Трубецкова Е. Сознание как «оптический инструмент» : о визуальной эстетике В. Набокова // Изв. Саратов. ун-та. 2010. Т. 10. Сер. Филология. Журналистика. Вып. 3. С. 66.
- 15 Набоков В. Лев Толстой // Набоков В. Лекции по русской литературе. С. 309.
- 16 Там же. С. 311–312.
- 17 Набоков о Набокове и прочем... С. 303.
- 18 Набоков В. Дар // Набоков В. Собр. соч. : в 4 т. Т. 3. М., 1990. С. 296.
- 19 Ходасевич В. О Сирине // Набоков В. В. : Pro et contra. СПб., 1997. С. 245.
- 20 Набоков о Набокове и прочем... С. 152–153.
- 21 Ходасевич В. О Сирине. С. 246–247.
- 22 Цит. по: Бойд Б. Набоков В. В. Американские годы. Биография. СПб., 2004. С. 70–71.
- 23 Набоков о Набокове и прочем... С. 143.
- 24 Там же. С. 143–144.
- 25 Булгаков С. Чехов как мыслитель // Чехов А. П. : Pro et contra... СПб., 2002. С. 540.



- <sup>26</sup> Толстой Л. Полн. собр. соч.: в 90 т. Т. 62. М., 1992. С. 269. К примеру, ср. стихотворение Набокова «Вечер русской поэзии», где он говорит: «Because all hangs together – shape and sound / Heather and honey, vessel and content» («Потому что все связано – форма и звук, вереск и мед, сосуд и содержимое»).
- <sup>27</sup> Там же. С. 308.
- <sup>28</sup> Набоков о Набокове и прочем... С. 301.
- <sup>29</sup> Мамардашвили М. Психологическая топология пути. М. Пруст «В поисках утраченного времени». СПб., 1997. С. 15.
- <sup>30</sup> Там же. С. 50.
- <sup>31</sup> Набоков В. Антон Чехов // Набоков В. Лекции по русской литературе. С. 338.
- <sup>32</sup> Набоков В. Красота! Красота! В ней таинственно слыты... // Набоков В. Собр. соч. М. ; СПб., 2007. С. 15.
- <sup>33</sup> Сиринов В. Рец. на: Ив. Бунин. Избранные стихи // Набоков В. В. : Pro et contra... СПб., 1997. С. 36.
- <sup>34</sup> См.: Толстой Л. Указ. соч. С. 26.
- <sup>35</sup> Пруст М. Толстой // Пруст М. Против Сент-Бёва. Статьи. Эссе. М., 1999. С. 54.
- <sup>36</sup> Набоков В. Антон Чехов. С. 328.
- <sup>37</sup> Там же. С. 333.
- <sup>38</sup> Набоков В. Слава // Набоков В. Собр. соч. русского периода. Т. 5. С. 422.
- <sup>39</sup> См.: Набоков о Набокове и прочем... С. 98.
- <sup>40</sup> Систематический каталог библиотеки В. Д. Набокова. СПб., 1904.
- <sup>41</sup> Бойд Б. Набоков В. В. Русские годы. Биография. М. ; СПб., 2001. С. 415.
- <sup>42</sup> Кантор М., Струве Г., Сконечная О., Дж. Грейсон, Foster Jr./John Burt, Ifri Pascal A., Haddat-Wotling K. и др.
- <sup>43</sup> См.: Пруст. М. Против Сент-Бёва. Статьи. Эссе.
- <sup>44</sup> Набоков В. Марсель Пруст. С. 319.

УДК 821.161.1.09-31+929Алданов

## РОМАН М. А. АЛДАНОВА «ИСТОКИ»: ХУДОЖЕСТВЕННО-ФИЛОСОФСКИЙ АНАЛИЗ ИСТОРИЧЕСКИХ ПРЕДПОСЫЛОК XX ВЕКА

Т. И. Дронова

Саратовский государственный университет  
E-mail: tida52@mail.ru

В статье выявляется роль философско-исторического дискурса в структуре романа «Истоки», раскрывается векторная направленность авторского сознания на изучение механизма рождения исторических событий, осмысливается характер истолкования писателем истоков катастроф XX века.

**Ключевые слова:** Алданов, историческое событие, точка бифуркации, философско-историческая концепция, роман.

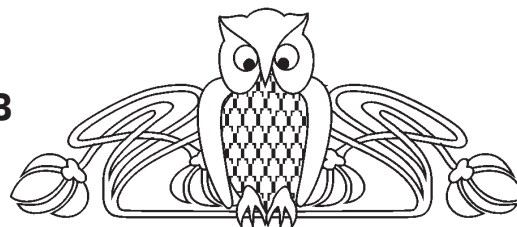
**M. A. Aldanov's Novel «The Sources»: Artistic and Philosophic Analysis of the XX<sup>th</sup> Century Historic Factors**

T. I. Dronova

The role of the philosophic and historic discourse in the structure of the novel «The Sources» is revealed; the vector directivity of the author's consciousness towards studying the mechanism of historic event inception is uncovered; the character of the writer's interpretation of the XX<sup>th</sup> century catastrophes' origins is comprehended.

**Key words:** Aldanov, historic event, bifurcation point, philosophic and historic concept, novel.

Важнейшим событием алдановского творчества 1940-х гг. является романное осмысление истоков Первой мировой войны и большевистского переворота – ключевых, с точки зрения писателя, факторов, определивших исторический процесс XX века. С высоты нового исторического знания Алданов предпринимает художественно-философский анализ механизма возникновения дан-



ных исторических событий. В романе «Истоки» (1943–1946, отд. издание 1950)<sup>1</sup> писатель исследует предысторию современности, обнаруживая в эпохе конца 1870-х – начала 1880-х гг. «завязывание» тех исторических «узлов», которые приведут к катастрофам XX столетия. В этом романе по сравнению с произведениями 1920–1930-х гг. возрастает идейно-эстетическая роль политических событий и участвующих в них известных исторических личностей, одновременно усиливается психологизм изображения героев (как реальных, так и вымышленных), оттачивается авторская философско-историческая концепция<sup>2</sup>.

В романе «Истоки» М. Алданов, на новом витке биографического, исторического и художественного опыта, возвращается к проблематике своих ранних произведений («Армагеддон», «Огонь и дым»). Историко-философская концепция, отрефлексированная в книге «Ульмская ночь. Философия случая», позволяет писателю в ходе художественного анализа пользоваться «инструментарием» естественнонаучной мысли XX столетия. Отрицая непреложные законы истории, М. Алданов опирается и на новейшие физические теории, и на теорию вероятностей, которая не только «дает ему в руки оружие для борьбы против научного или политического догматизма», но и «позволяет ему верить в возможность вмешательства человеческой воли и разума в стихийный ход событий...»<sup>3</sup> В идейно-художественной структуре романа «Истоки» воплощается диалектика случайного и необходимого в историческом процессе.