

Justin Weir

•

The Author as Hero

Self and Tradition
in Bulgakov, Pasternak,
and Nabokov

Northwestern University Press

Evanston, Illinois

2002

Джастин Вир

•

Автор как герой

Личность и литературная
традиция у Булгакова,
Пастернака и Набокова



Academic Studies Press

Библиороссика

Бостон / Санкт-Петербург

2023

УДК 82.161.1+82.091

ББК 83.3(2)6

В52

Перевод с английского Андрея Степанова

Серийное оформление и оформление обложки Ивана Граве

Вир Д.

В52 Автор как герой: личность и литературная традиция у Булгакова, Пастернака и Набокова / Джастин Вир ; [пер. с англ. А. Степанова]. — СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2023. — 231 с. — (Серия «Современная западная русистика» = «Contemporary Western Rusistika»).

ISBN 979-8-887190-04-4 (Academic Studies Press)

ISBN 978-5-907532-30-4 (Библиороссика)

Джастин Вир рассматривает сложные взаимоотношения между авторской саморефлексией и литературной традицией в трех самых известных русских романах первой половины двадцатого века: «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова, «Доктор Живаго» Бориса Пастернака и «Дар» Владимира Набокова. Оригинальное прочтение этих романов выявляет значительный сдвиг, произошедший в русской традиции психологической прозы 20 века. Согласно Виру, все три романиста по-своему отвечают на двойной кризис, характеризующий их время: общую модернистскую дестабилизацию идентичности и отчуждение от литературной традиции, случившееся после Революции 1917 года.

УДК 82.161.1+82.091

ББК 83.3(2)6

ISBN 979-8-887190-04-4

ISBN 978-5-907532-30-4

- © Justin Weir, text, 2002
- © Northwestern University Press, 2002
- © А. Степанов, перевод с английского, 2022
- © Academic Studies Press, 2022
- © Оформление и макет.
ООО «Библиороссика», 2022

Предисловие к русскому изданию

Эта книга была написана почти полжизни назад: мне было тогда около двадцати пяти. И теперь, спустя время, я вижу ее недостатки гораздо отчетливее, чем достоинства. Если бы я мог, я бы порекомендовал себе прошлому изучить вопрос глубже, воздержаться от слишком широких обобщений и яснее выразить теоретические идеи. И все же мне нравятся многие предложенные в книге интерпретации, но при учёте более общего аргумента о роли метафигциональности в разные периоды. Дело в том, что мы находим метафигциональные приемы в русской литературе, начиная с XVIII века до сегодняшнего времени, однако их использование значительно изменяется от эпохи к эпохе. В этой книге я рассказываю, как Булгаков, Пастернак и Набоков используют литературный метафигциональный прием *mise en abyme* для решения двух художественных задач. Во-первых, они предлагают свою интерпретацию модернистской концепции идентичности. Во-вторых, эти авторы — каждый по-своему — решают возникший после Революции вопрос о том, как заново включить традицию русского романа XIX века в современную им литературу. Еще одним аргументом моей книги, хотя и менее артикулированным, является мысль о том, что идеи формалистов, особенно Юрия Тынянова, предвосхищают и часто превосходят известные теории западных структуралистских и постструктуралистских литературоведов.

Я признателен издательству *Academic Studies Press* и его редакторам за их работу и терпение, а также Андрею Степанову за его превосходный перевод. Мои сердечная благодарность за поддержку отправляется коллегам, семье и моим друзьям.

Введение

Самое ясное, запоминающееся и важное в искусстве есть его возникновение, и лучшие произведения мира, повествуя о наиразличнейшем, на самом деле рассказывают о своем рождении.

Борис Пастернак

Я не случайно начинаю с известной цитаты из «Охранной грамоты» Пастернака: моя книга о том, как искусство осознает свои истоки, и эта тема не нова. Пастернаковскую мысль часто цитируют мои коллеги-филологи в своих исследованиях, что свидетельствует о том, насколько мы все привыкли к разговору о «метадискурсе». Метафигиональные повествовательные приемы давно уже находятся в центре внимания литературоведов, а в последние десятилетия мы стали свидетелями настоящего бума всевозможных трюков в искусстве, литературе, кинематографе и других видах творчества, когда завесы раздвигаются и открываются все скрытые механизмы повествования¹. Примеров множество. Даже в телевизионных выпусках вечерних новостей в кадре иногда появляются врезки, позволяющие зрителям «подслушать», как режиссер раздает указания со своего места за пультом. Журналы, публикующие современную прозу, просят авторов больше не присылать рассказов о писателях, рассчитывая остудить рвение тех (а имя им легион), кто, похоже, слишком буквально воспринимает известное правило: «Пиши о том, что

¹ Из работ специалистов по русской литературе см. об этом, например, в [Isenberg 1993; Morson 1981; Shepherd 1992; Zholkovsky 1994]. Исследования метафигиональности в англоязычной и других литературах см. в работах [Hutcheon 1980; Alter 1975].

знаешь». Рано или поздно настает момент, когда избыток рассуждений о механизмах и производстве искусства начинает прева-лироваться над собственно искусством, превращая его в некий полуфабрикат. И нам уже совсем не хочется знать, «как сделано» произведение.

В своей книге мне хотелось бы сосредоточиться на одном, весьма характерном метафигциональном приеме *mise en abyme* в романах «Мастер и Маргарита» (1938, 1940) М. А. Булгакова, «Доктор Живаго» (1955) Б. Л. Пастернака и «Дар» (1938) В. В. Набокова. По сути, *mise en abyme* — это репрезентация всего романа в одном образе или фрагменте текста. Описывая, как создается *mise en abyme* (который сам по себе часто является произведением искусства), роман рассказывает историю собственного появления. Именно это повествование о рождении искусства дает нам возможность проникнуть в суть понимания феномена «автор» Булгаковым, Пастернаком, Набоковым². Речь здесь идет не просто о рефлексии творчества. Романы, повествующие о своем создании, вступают в игру с читательскими представлениями о том, как вообще пишутся романы. Кроме того, они провоцируют читателя на активное взаимодействие с текстом, его непосредственную интерпретацию. «Мастер и Маргарита», «Доктор Живаго» и «Дар» используют рефлексивный потенциал *mise en abyme* для создания свойственной модернизму новой модели существования авторской индивидуальности внутри литературной традиции.

Новизна представлений об авторстве у Булгакова, Пастернака и Набокова раскрывается в эволюции отношения этих писателей к личности и литературной традиции. С концом XIX века русский роман не перестал быть «психологическим» романом. Скорее

² Превосходное исследование проблемы авторства в XIX веке см. [Kropf 1994]. Д. Кропф анализирует несколько текстов А. С. Пушкина, В. Скотта и Э. Т. А. Гофмана, чтобы ответить, может ли писатель пренебречь механизмами института авторства и начать писать и публиковаться независимо от социально-литературных процессов, в которых жизнь и творчество сплавлены воедино [Там же: 2].

можно говорить о том, что обостренное модернистское самосознание (уже дававшее о себе знать в творчестве Толстого, Достоевского и других) противостояло прежней тенденции к изображению людей таким образом, чтобы скрыть как литературная форма по своей сути влияет на создание характера. Это взаимоотношение между литературной формой и формой себя подразумеваемой литературным персонажем стало обсуждаться критикой в связи с «новым» романом 1920-х годов. Когда критики или авторы начинают говорить о том, что индивида или общество надо изображать с помощью не «старых», а «новых» литературных форм, они сами свидетельствуют, пусть и косвенно, о появлении специфических концепций литературной эволюции³. Литературная эволюция, рефлексивность, личность и авторство — вот основные темы данной работы, и прием *mise en abyme* создает особую связь между ними. По всей вероятности, не имеет смысла приводить исчерпывающее описание всех разнообразных автореференциальных приемов из «Мастера и Маргариты», «Доктора Живаго» и «Дара», которые можно с полным основанием отнести к *mise en abyme*; тем не менее их использование, соотношенное с философским звучанием темы личности в искусстве, приобретает важнейшее значение.

НОВЫЙ РОМАН

Проза должна занять вскоре место, которое еще недавно принадлежало исключительно поэзии.

Юрий Тынянов, 1922

В 1920-е годы, после двух с половиной десятилетий доминирования поэзии, в русской литературе началось обновление художественной прозы. Принято считать, что ее успешным возвращением читатели обязаны Б. А. Пильняку и Е. И. Замятину,

³ Работа Ю. Штридтера о русском формализме и чешском структурализме — пример изящного анализа этого процесса в понятиях формального и структурного методов в литературоведении [Striedter 1989].

а также «Серапионовым братьям» — К. А. Федину, Л. Н. Лунцу, Вс. В. Иванову и др. Эти писатели создавали, в основном, рассказы и повести, и только в середине десятилетия жанр романа (который, казалось, уже исчерпал себя в творчестве Толстого и Достоевского, а после «Петербурга» (1913) Андрея Белого стал попросту невозможен) снова вышел на авансцену благодаря усилиям многих прозаиков и критиков. Любопытно, что возобновление интереса было связано не с критическим обсуждением отдельных романов, а с *отсутствием* «нового» романа.

Современные исследователи, придерживаясь терминологии 1920-х годов, иногда характеризуют этот период в русской литературе одновременно и как воскрешение или возрождение романа, и как кризис романного жанра⁴. Однако литературные жанры редко полностью исчезают из историко-литературного реестра. В эпоху господства поэзии романы писали многие — Андрей Белый, Д. С. Мережковский, Ф. К. Сологуб и др. Более того, есть все основания для скептического отношения к громким заявлениям о «кризисе» прозы. С течением времени читательские пристрастия, а также верное (будем надеяться) чутье критиков совместными усилиями намечают традиции и устанавливают каноны. Эти процессы, по-видимому, требуют осмысления в исторической перспективе и, следовательно, лишают смысла термин «кризис».

Впрочем, не все кризисы одинаковы. В России художественная литература и критика были тесно связаны: теоретики литературы В. Б. Шкловский и Ю. Н. Тынянов в середине 1920-х годов выступили также в роли романистов, а прозаики часто вторили критикам в жалобах на состояние современного романа. Поэтому дискурс кризиса позволяет взглянуть на более сложные, умозрительные аспекты истории и эволюции литературы, ибо он дает возможность поставить вопрос о структуре литературного сознания в определенный период, особенно если этот период отмечен обостренным вниманием к дилеммам литературной эволюции. Средства осмысления изменений в литературном процессе, сами

⁴ См., например, в [Struve 1970; Erlich 1983].

проходят определенные пути развития, истощая старые дискурсивные потенциалы и одновременно создавая новые.

В основе кризиса/возрождения романа в 1920-е годы лежат закономерности литературной эволюции. Это очевидно, потому что сами понятия *кризиса* или *возрождения* предполагают некую концепцию эволюции. Однако литературная эволюция оказывает влияние на дискуссии о романе и в более широком смысле. Те 25 лет развития модернизма, которые предшествовали кризису/возрождению романа, можно расценивать как время повышенного интереса к роли традиции. Императив футуристов — бросить Пушкина с «парохода современности» — указывал на силу «тисков» канона не меньше, чем попытки символистов отыскать истоки своей поэзии в творчестве Тютчева или Баратынского. Даже «Серапионовы братья», с их призывами к автономности в искусстве, казалось бы, чуждавшиеся традиций русской литературы, по крайней мере в программных заявлениях (например, в манифесте Лунца «На Запад!», 1922), — по сути стремились обогатить традицию, а не отказаться от нее. Наконец, не следует забывать о поощряемых государством попытках обосновать преимущество новой советской литературы по отношению к традиции классического русского романа, и прежде всего романному творчеству Л. Толстого⁵. Так, например, масштабный роман М. Горького «Мать» (1906), считавшийся предвестником метода социалистического реализма, несмотря на всю свою политическую прогрессивность, был регрессивен в стилистическом отношении.

Важно отметить, что ассоциативная связь между кризисом и возрождением глубоко укоренена в российском понимании истории литературы: эти понятия выступают вместе по крайней мере со времен В. Г. Белинского. В своих «Литературных мечта-

⁵ О влиянии реализма XIX века на формирование социалистического реализма см. [Robin 1992; Ermolaev 1963]. Полемика 1920-х годов во многих отношениях задала тон всему исследованию прозы в XX веке. Так, например, Д. Лукач, приветствуя появление повести Солженицына «Один день Ивана Денисовича», опирается в своих заметках на термины, характерные для 1920-х годов, см. [Lukács 1969].

ниях» критик жаловался на отсутствие преемственности в русской литературе до и после 1830 года, на выражающийся в кризисе и возрождении «насильственный перерыв», который указывал на отсутствие в России национальной литературы: «Подобные противоестественные скачки, по моему мнению, всего лучше доказывают, что у нас нет литературы, а следовательно, нет и истории литературы; ибо ни одно явление в ней не было следствием другого явления...» [Белинский 1953 1: 87]. При этом Белинский не утверждает, что в настоящем не существует новой достойной литературы; он говорит, что в новом нет органического продолжения *русской* литературы. Терминология, свидетельствующая о настойчивой приверженности к литературной традиции, никогда не исчезала из словаря русских критиков даже после Октябрьской революции, и предпочтение, которое Белинский отдавал литературе как *sine qua non* русской культурной идентичности, имело значение на протяжении большей части XX века.

В статье 1924 года Б. М. Эйхенбаум демонстрирует то же восприятие предшествующей традиции, которое было характерно для Белинского, но при этом ограничивается в своих суждениях только жанром романа:

Но каков же путь для новеллы, для романа? Вот тут-то и оказывается, что русские писатели недаром стали переводчиками или редакторами переводов, а русские читатели недаром стали читать только «всемирную литературу». Происходит нечто вроде того, что было в русской литературе 30-х годов (курсив мой. — Дж. В.) [Эйхенбаум 1987: 367–368]⁶.

⁶ Сходным образом Эйхенбаум высказывался в своем редакторском предисловии 1926 года к сборнику статей «Русская проза»: «Литература заняла сейчас очень скромное место. Писатель работает ощупью — неуверенный в значении своего дела, растерявший читателей и сам растерявшийся среди многообразия и противоречивости предъявляемых к нему требований. Ему усиленно рекомендуют пойти «назад» — к Островскому, к Пушкину, к Толстому... А он чувствует, что дело не в этом — *что самый вопрос о традициях надо поставить как-то иначе*. Не идти назад к тому или другому писателю, а уметь оглянуться на весь пройденный путь. Нам нужно осознать историческую динамику традиций — мы слишком многое забыли и слишком многое приняли на веру» [Русская проза 1926: 8] (курсив мой. — Д. Вир).

В этом заявлении примечательно не указание Эйхенбаума на то, что русская литература ищет «путь» для романа, а то, что такой поиск пути сам по себе является частью русской традиции. История литературы, по всей видимости, повторяется, но теперь основатели традиции осознают, что могут осмыслить и осознать себя частью этого процесса.

Обостренная (само)рефлексия по отношению к литературной традиции у Эйхенбаума и Белинского — фактор, который важно учитывать при любых дискуссиях об эволюции литературы в России. Литературная эволюция, как и все концепции, основанные на природе и идее возможности какого-либо развития во времени, предполагает выяснение механизма изменения изучаемого явления. Эйхенбаум указывает на один из таких механизмов — это перевод. Переводя зарубежные романы, русские авторы обретают новые литературные модели, которые могут получить в русской традиции значимость, даже бóльшую, чем в исходной традиции. Перевод становится по сути переходной стадией, а может быть, всего лишь знаком перехода между следующими друг за другом этапами литературной традиции, но это не единственный возможный механизм изменения. Само *выявление* таких механизмов становится императивом дискуссий о динамике литературной эволюции. Белинский, в отличие от Эйхенбаума, считал постоянные заимствования недостатком, еще одним признаком отсутствия в России традиций.

Д. Лукач в 1915 году называет роман признаком «трансцендентальной бездомности человека» и отмечает, что роман «стремится вскрыть и воссоздать потаенную *тотальность* жизни» (курсив мой. — Дж. В.) [Лукач 1994: 34]; эта известная характеристика сходна с «синтезирующим» или тотализирующим импульсом российских дискуссий о романе 1920-х годов. Роман каким-то образом должен охватить весь (противоречивый) мир. Тынянов в статье «Литературное сегодня» (1924) называет возвращение к роману «нужным и должным», потому что его «большая форма» позволяет восстановить «ощущение жанра», отсутствующее в современной литературе [Тынянов

1977: 150–151]. В работе Тынянова выделяются две важные функции романа: миметическая и синтетическая: «Для того чтобы литература зацепляла быт, она не должна его отражать, для этого литература — слишком ненадежное и кривое зеркало, она должна сталкиваться в чем-то с бытом» [Там же: 158]. Метафора зеркала представляет один из методов запечатления реальности, но не единственный и не всегда лучший метод. Художественное «столкновение» с бытом предполагает не просто его отражение, а синтезирование разрозненных аспектов быта.

Роман становился предметом стольких различных литературных теорий первых десятилетий XX века, что присущая ему жанровая гибкость была доведена почти до предела. На последних страницах «Теории романа» Лукач указывал, что новые возможности романа, открытые Достоевским, служат залогом воссоздания в будущем утопии утраченного эпического общества. Влиятельная теория «остранения» В. Б. Шкловского основывалась в основном на анализе прозы, в особенности романов Толстого. М. М. Бахтин противопоставлял толстовским тенденциям не поэзию, а романы Достоевского, которые он возводил в ранг нового вида искусства; бахтинская идея «диалога» относилась прежде всего к прозе, а не к «монологической» поэзии. Однако уже спустя несколько лет после появления этих теорий социалистический реализм стал опираться в качестве образцов на такие романы, как «Мать» Горького и «Цемент» (1925) Гладкова. Способность жанра романа приспособиться даже к почти невероятной теории социалистического реализма, названной Р. Робин «невозможной эстетикой» [Robin 1992], указывает на то, что повторное открытие романа в 1920-е годы было важно не само по себе: оно показывало, насколько всеобъемлющими считались тогда синтетические свойства романа⁷.

Тынянов и Лукач, как и Эйхенбаум и другие авторы того времени, были согласны с тезисом о том, что жанр романа охваты-

⁷ Ср. также мнение К. Кларк, писавшей о модальной шизофрении соцреалистического романа [Кларк 2002].

вает, обобщает или синтезирует реальность⁸. Однако в описаниях собственно механизма эволюции литературной их позиции расходятся. В конце 1920-х годов Тынянов разработал сложную модель эволюции, в которой литература рассматривалась как динамическая система. Лукач, приняв марксизм, стал полагаться на детерминистскую модель «базиса и надстройки», хотя его трактовка эволюции литературы была более психологически проницательной, чем у многих других советских марксистов⁹. Эйхенбаум, судя по его работам о Толстом, двигался в своем понимании литературной эволюции от ранней, более механистической и формалистской концепции к поздней, более изменчивой и биографической концепции литературных изменений.

ЕСТЬ ЛИ У ПОЭТОВ ЦЕЛОСТНОЕ «Я»?

По странному совпадению два известнейших поэта XX века в одном и том же году «пели отходную» жанру романа. В эссе «Улисс, порядок и миф» (1923) Т. С. Элиот объявил, что «использование г-ном Джойсом параллели с “Одиссеей”... имеет ценность научного открытия» [Элиот 1988: 228], и это делает «Улисс» чем-то отличным от романа: «романная форма больше не работает; ибо

⁸ Понятие «тотальность» употреблялось Лукачем в более узком смысле как термин марксистской критики. В книге «Политическое бессознательное» Ф. Джеймисон превращает заимствованное у Лукача понятие идеологической тотальности в инструмент литературоведения: «Критическое понятие “тотальности” у Лукача можно непосредственно преобразовать в инструмент анализа повествования, если сделать акцент на тех нарративных рамках стратегий сдерживания, целью которых является наделить свои объекты репрезентации формальным единством» [Jameson 1981: 54].

⁹ См., например, работу «Критический реализм и социалистический реализм», в которой Лукач видит отличие соцреалистов от критических реалистов в том, что последние были неспособны видеть будущее «изнутри»: «В социалистическом реализме этот барьер ликвидирован. Поскольку его идеологической основой является понимание будущего, отдельные личности, работающие для этого будущего, с необходимостью будут изображаться изнутри» (курсив мой. — Дж. В.) [Lukács 1963: 95].

роман не был формой, он был просто выражением века, не утратившего еще своих собственных форм настолько, чтобы появилась нужда вводить его в какие-то рамки» [Элиот 1988: 228]. Остается только гадать, предпочитал ли сам Элиот более строгие, ограниченные определенными «рамками» жанры?

За год до этого О. Э. Мандельштам также предсказал «конец романа» в провокационном эссе («Конец романа», 1922), пояснив, что, после того как

мы вступили в полосу могучих социальных движений, массовых организованных действий, когда борьба классов становится единственным настоящим и общепризнанным событием, акции личности в истории падают в сознании современников, и вместе с ними падают влияние и сила романа [Мандельштам 2010: 122].

Свое понимание синтезирующей функции романа поэт выразил через понятие временной связности.

По мнению Мандельштама, роман как особая литературная форма лучше всего показывает людей деятелями на сцене всемирной истории. Герой романа — это и индивидуальность с собственной структурной особенностью характера, и рядовой участник исторического прогресса, социального взаимодействия в данный исторический момент¹⁰. В соответствии с таким пониманием, Базаров (если взять упрощенный пример) — не просто индивидуум, но типичный русский нигилист 1860-х годов и, следовательно, представитель значимого для русской истории политического движения. В этом смысле роман — литературная форма, наиболее подходящая для объединения двух (достаточно сложных) видов временной организации: во-первых, биографического времени, описывающего ход событий отдельной человеческой жизни, а во-вторых, исторического времени, отражающего развитие важных для всего общества или страны событий. Такое слияние хронологий служит при-

¹⁰ Исчезновение подобной цельной личности часто рассматривается как одна из определяющих черт модернизма [Lunn 1982: 37].

мером временной согласованности, лежащей в основе понимания романа Мандельштамом.

Катаклизмы XX века, как полагает Мандельштам, разрушили наше представление об индивидуальной биографии. Больше нет смысла говорить об отдельных людях и исторических событиях так, словно через одно можно рассказать и о другом, ибо человек больше не может действовать осмысленно. Таким образом, утрата индивидуальной биографии устраняет саму основу для построения романа: «Человек без биографии не может быть тематическим стержнем романа, и роман, с другой стороны, немислим без интереса к отдельной человеческой судьбе, фабуле и всему, что ей сопутствует» [Там же: 124]. Мандельштам полагает, что временную последовательность традиционного романа составляют не два, а три хронологических плана: биография, история (например, история страны) и порядок событий в романе. Если раньше эти три плана совпадали или дополняли друг друга — Базаров, 1860-е годы в России, «Отцы и дети», то теперь это стало невозможно.

Анализируя разрыв ткани времени, ранее казавшейся лишенной швов, Мандельштам предвосхищает понятие, которое часто привлекало к себе внимание мыслителей в последние несколько десятилетий. М. Фуко и другие считали, что хронологические принципы, определяющие наше повествование об истории человечества, были предложены в XIX веке с целью отличить их от хронологической организации гуманитарных наук — истории природы, языка и материи. Естественная история, историческое языкознание и политическая экономия раскрывают внутренние законы развития природы, языка и экономики — те законы, которые, оставаясь глубоко связанными с действиями человека и невозможными без него, все же не годятся для рассказывания «человеческих» историй. Фуко формулирует дилемму более провокационно: «У человека нет больше истории: точнее, поскольку он говорит, трудится и живет, бытие его оказывается сплетением многих историй, которые ему чужды и неподвластны» [Фуко 1994: 387]. То, что пытается объяснить Фуко (и то, что, надо полагать, чувствует Мандельштам), — это нарушение еди-

ного чувства времени, которое, в свою очередь, разрушает представление о человеке: нам приходится отказаться от идеи единой, общей хронологии ради нескольких потенциально непримиримых хронологий.

Мандельштама явно интересовала синтезирующая природа романа — настолько, что без нее он не представлял себе роман. Именно так он использует понятие «синтетический»¹¹. Но подобный синтетизм тесно соединен с когерентностью мира, которая является непосредственным объектом Мандельштама: он привязывает к синтетизму романа упрощенно понимаемую миметическую функцию литературы (позиция, которой Мандельштам никоим образом не придерживается в собственной художественной прозе). Другими словами, цельность личности персонажа и, по сути, всего жанра романа оказывается зависима от представлений о поверхностно понимаемой реальности и упорядоченной истории. Но так ли это? Роман — это широкое понятие, под которое подпадают много разных людей с различным жизненным опытом.

Что потеряно в этой сбивающей с толку зависимости от мимесиса — так это хрупкая концепция механизма литературных изменений. Чем больше литературное творчество ставится в зависимость от исторических фактов, тем более односторонним и обедненным оказывается ощущение подлинного литературного развития. Поражает очевидная концептуальная дистанция между Мандельштамом и Белинским: последний полагал, что внутреннее развитие литературной традиции должно иметь

¹¹ «Последним примером центробежного биографического европейского романа можно считать “Жана Кристофа” Ромена Роллана, эту лебединую песнь европейской биографии, величавой плавностью и благородством *синтетических* приемов приводящую на память “Вильгельма Мейстера” Гёте. “Жан Кристоф” замыкает круг романа...» (курсив мой. — Дж. В.) [Мандельштам 2010: 122]. Более оптимистическую трактовку романа Роллана дает Эйхенбаум, замечая (и, как мне кажется, совершенно справедливо), что подобные биографические произведения окажутся будущим литературы [Эйхенбаум 1987: 288]. В начале «Вильгельма Мейстера» дается знаменитый пример использования приема *mise en abyme* при изображении кукольного представления.

органический характер. Мандельштам никогда прямо не заявлял, что литература определяется исключительно событиями реального мира, но тем не менее в «Конце романа» позволял себе, например, такие упрощения: «Расцвет романа в XIX веке следует поставить в *прямую зависимость* от наполеоновской эпопеи...» (курсив мой. — Дж. В.) [Мандельштам 2010: 121]. Более полные теории эволюции литературы, такие как тыняновская, противостоят подобной односторонности, поскольку в них соблюдается баланс внешне- и внутрилитературных факторов.

Если оставить в стороне этот концептуальный недостаток, то можно сказать, что Мандельштам превращает синтезирующую и суммирующую функцию литературы в императив — одновременно временной и гуманистический — романного жанра. Смещая акцент на потенциальное хронологическое единство романа, Мандельштам начинает определять целостность его формы с точки зрения самого повествования. На языке семиотики можно сказать, что роман для него является значимым целым (текстом) за счет различительных отношений его означающих — в данном случае в хронологической последовательности, а не через данную целостность означаемого, то есть мира как уже данного, концептуально значимого целого.

Мандельштам «очеловечивает» романную форму, подчеркивая, что в синтетизме на карту поставлена возможность представления индивидуальной идентичности. Можно спросить: если биография больше не может служить основой для романа, то может ли роман или любая комбинация литературных приемов служить основой биографического образа? Мандельштам оставляет открытой возможность того, что индивид, хотя он больше не *дан* биографически в мире и, следовательно, не может служить структурной основой романа, может быть *создан романом*, наряду с романом¹².

¹² Противопоставление «данного» и «заданного» важно также для бахтинской теории диалога, в которой собственное «я» существует за счет сопричастности субъекта мира в процессе языкового взаимодействия с другими говорящими.

Мандельштам был не единственным, кто пытался переосмыслить взаимоотношения гуманистических идей и жанра романа. Антиутопический роман Замятина «Мы» (1924), например, повествует о повторном открытии личной идентичности посредством автобиографического письма. В романе Федина «Города и годы» (1924) один из главных героев замечает:

...я как-то думал, что романы пишут так же, как строят ящики. Надо, чтобы каждая доска всеми сторонами сошлась с другими досками. Так, по крайней мере, писали романы до войны. Теперь и в романе нельзя, наверно, в одном месте свести больше двух человек разом. Клей не годится, не держит. <...> Те доски, какие еще держатся, надо разъединить, может быть разбить, потому что они искусственно склеены и потому что таким клеем нельзя склеить людей в человечество [Федин 1974: 239].

Обычно подтверждая наши ожидания обязательного «развития» персонажа, романы часто ориентированы на исследование вопроса о создании узнаваемой человеческой жизни. Однако роман был не единственным жанром, позволявшим изучать потенциально (де)гуманизирующий эффект литературы. Маяковский, например, едва ли не постоянно задавался риторическим вопросом, есть ли у поэтов целостное «я», поскольку не мог найти жанра, который полностью интегрировал бы его личность. Даже «Владимир. Маяковский. Трагедия» (1913) не отражает его «я»; ее заключительный стих фактически заканчивается на имени «Маяковский», как бы подразумевая, что реальная личность одновременно отмечает границы художественного текста и выходит за рамки намеченного в этом тексте образа лирического героя.

Мандельштам по крайней мере дает читателю понять, что синтетизм или целостность романа необходимы для установления индивидуальной идентичности. Он полагает, что психологизм, возникающий за счет взаимосвязи персонажа с историческим контекстом, больше не может адекватно отображать личность. Эта задача предоставляется самому тексту, который,

благодаря своей организации, может вдобавок выявить присутствие стоящего за ним эстетически творческого «я». В повести «Египетская марка» (1927) неполноценность предполагаемого «героя» (который по большому счету представляет собой набор литературных штампов) и возврат Мандельштама к повествованию от первого лица раскрывают дискурсивное ядро, в котором автор занимает положение подлинного героя. Единственный *человеческий* образ, представленный в этой повести, — это скрытая за текстом и постепенно раскрывающаяся личность, которая становится идеологическим и дискурсивным центром повествования¹³.

Для Мандельштама то, что было всего лишь эпизодом в истории литературы — возрождение романа в 1920-е годы, — становится вопросом, имеющим решающее значение в развитии всего романного жанра. Роман следует формальному императиву — синтезировать несколько потенциально несовместимых хронологий. Этот синтез ранее устанавливал предполагаемую связь между человеком, его эпохой и рассказываемой в романе историей. Согласно Мандельштаму, этот хронологически последовательный, формальный субстрат цельной личности больше не может служить основой для организации романа, однако гуманистический императив, дополняющий первый, ассоциируется с остатками этого субстрата и побуждает современных романистов каким-то иным способом создавать в тексте личность. Необходимость по-другому изображать персонажей меняет природу романа и заставляет нас переосмыслить само развитие литературы.

¹³ Есть много испытавших влияние структурализма и постструктурализма трактовок понятия авторства, которые можно сравнить с повестью Мандельштама. К ним относятся, в частности, статьи Мишеля Фуко «Что такое автор?» и Ролана Барта «Смерть автора» [Burke 1995]. Фуко писал: «Функция “автор”... характерна для способа существования, обращения и функционирования вполне определенных дискурсов внутри того или иного общества» [Фуко 1996: 22]. Булгаков, Пастернак и Набоков отвергали подобные обезличивающие концепции авторской идентичности как этически несостоятельные, по-своему это делал и Мандельштам.

СИСТЕМА ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭВОЛЮЦИИ

Ни у одного поколения не было такого интереса к превращениям и изменчивости — эволюции. <...> В тургеневское время и не думалось так, а почему мы это чувствуем? Верно, потому, что сами меняемся и мозг расширяется.

Юрий Тынянов, 1928

Литературная эволюция занимала Тынянова, разумеется, гораздо серьезнее, чем большинство его современников в 1920-е годы. Тем не менее проблемы, связанные с развитием литературы, всегда широко обсуждались в русской литературе и критике. Даже во времена Тургенева нередко проявлялось повышенное внимание к традиции — достаточно вспомнить о поразительном сходстве риторики «нигилистов» 1860-х и футуристов 1910–1920-х годов. Тынянов действительно писал об этом и пытался дать металитературное объяснение эволюции взглядов на природу эволюции. «В тургеневское время и не думалось так, *а почему мы это чувствуем?*»¹⁴ (курсив мой. — Дж. В.). Здесь и в других местах Тынянов отмечает изменчивость черт культуры и показывает, что они взаимосвязаны с меняющимися продуктами этой культуры, хотя и не определяют их.

В статье «О литературной эволюции» (1927) Тынянов изложил краткую, но примечательную теорию эволюции литературы, которая, как недавно выразился один критик, «удивительным образом остается непревзойденной до сего дня» [Eysteinnsson 1990: 67]. Жанр романа не был центром тыняновской теории, но есть определенное сходство между тем, как понимает синтетизм романа Мандельштам, и тем, как строит свою общую теорию литературной эволюции Тынянов. Кроме того, теория Тынянова, пожалуй, лучше всего подходит для «новых романов» 1920-х годов и более позднего времени, поскольку разделяет характерный для их авторов открытый интерес к рефлексивности.

¹⁴ Эпиграф к этой главе взят из письма Тынянова к Шкловскому, цит. по: [Тынянов 1977: 525].

Для Тынянова изучать литературную эволюцию означает изучать «изменчивость» систем, которые по своей природе являются всеобъемлющими: каждая отдельная часть в них функциональна по отношению к целому. Тынянов сразу указывает, что нельзя понять эволюцию литературы, если рассматривать литературный «ряд» (традиционную последовательность «великих» книг) в отрыве от других, потому что литература неизбежно «наталкивается то и дело на соседние культурные, бытовые в широком смысле, социальные ряды» [Тынянов 1977: 270]. Подобное изучение замкнутого литературного ряда превращает историю литературы в «историю генералов».

По словам Тынянова, при изучении эволюции литературы необходимо преодолеть еще две опасности. Мы должны, с одной стороны, отделить литературную эволюцию от изучения генезиса отдельных произведений, а с другой — исключить субъективную ценность как главный критерий суждения. Первый путь неизбежно ведет к психологизму и фиксации личных влияний. Второй ведет к наивным оценкам, которые, согласно теории Тынянова, надо заменить рассмотрением литературных явлений в аспекте присущих им «эволюционного значения и характерности» [Там же: 271]. Прежде чем обвинить Тынянова согласно последнему пункту в том, что он прибегает к тавтологическому определению, следует сказать, что он рассматривает литературу также как систему, фундаментально взаимосвязанную с внелитературными системами. То, как меняется литература, частично определяется изменением других, смежных с ней социальных рядов. Любое литературное явление можно поместить в эту меняющуюся систему систем, и для каждого из них возникнет свое «эволюционное значение и характерность».

Но что Тынянов имеет в виду, когда утверждает, что литература и отдельные литературные произведения — это системы? В «системе» каждый элемент литературного произведения взаимосвязан и со всеми остальными элементами этого произведения, и с литературной системой в целом. Эту взаимосвязь Тынянов называет «конструктивной функцией данного элемента» [Там же: 272]. Такая функция двунаправленна. Во-первых,

в «автофункции» элемента выражена его взаимосвязь с аналогичными элементами в других произведениях-системах. Во-вторых, «синфункция» элемента воплощает взаимосвязь с другими элементами в данном произведении [Там же: 272]. Следовательно, невозможно имманентное изучение литературного произведения, поскольку каждый элемент внутри произведения взаимосвязан не только с другими элементами внутри произведения (синфункция), но также с элементами других произведений-систем (автофункция). Таким образом, Тынянов избегает первой опасности: изолированного рассмотрения литературного ряда.

Отсюда следует, что литературная система — это «система функций литературного ряда, в непрерывной соотнесенности с другими рядами» [Там же: 277]. На самом деле не существует такого явления, как развивающаяся синхронная литературная система, но если бы мы могли остановить время и взглянуть на литературную систему как на синхронную систему, то обнаружили бы, что на первый план выходит некая «доминирующая» группа элементов: «...произведение входит в литературу, приобретает свою литературную функцию именно этой доминантой» [Там же: 277]. Определенные произведения соотносятся с определенными жанрами, например, через их доминирующие характеристики. «Мы соотносим роман с “романом” сейчас по признаку величины, по характеру развития сюжета, некогда разносили по наличию любовной интриги» [Там же: 277]. Доминирующие элементы в литературной системе меняются со временем, и эта изменчивость обязательно указывает на их меняющиеся взаимоотношения с другими, нелитературными рядами. При этом доминантой и в интересующих нас романах, и в теории Тынянова может быть сама рефлексия.

Каковы же взаимоотношения литературного ряда с соседними? Если эволюция литературы как системы предполагает изменение ее взаимоотношений с другими рядами, то каков механизм этого изменения? Соседние ряды можно назвать «социальными факторами», говорит Тынянов, и они соотносятся «с литературой прежде всего своей речевой стороной» [Там же: 278]. Взаимосвязь

словесной функции с социальными факторами в терминологии Тынянова называется «установкой» литературного произведения. Термин «установка» имеет множество значений для Тынянова и является центральным для всей его теории литературной эволюции¹⁵. Ю. Штридтер разделяет использование Тыняновым слова «установка» на три соотносимых между собой уровня интенционального отношения:

Для Тынянова только через *установку* произведение, понимаемое как функциональная система, оказывается также и системой с намеренной референцией, а исторический или эволюционный аспект становится кардинальным моментом в общей тыняновской теории. Он различает три уровня интенциональных отношений: 1) каждый фактор литературного произведения интенционально соотносится с целью произведения искусства как системой; 2) эта система интенционально соотносится с системой литературы и литературной эволюции; 3) литература и литературная эволюция через язык, который является одновременно средством литературного творчества и средством социальной коммуникации, интенционально соотносятся со всей человеческой средой в ее исторических и социальных трансформациях [Striedter 1989: 60].

Одним словом, установка описывает отношение отдельных элементов произведения ко всему произведению, целого произведения к системе литературы и системы литературы к внелитературной среде.

Важно отметить визуальный образ тыняновской теории — постоянно расширяющиеся слои взаимосвязей. В каждом элементе произведения мы видим целое произведение, а в нем — литературную систему, а в ней — внелитературный мир социальных факторов. Нет литературного представления, которое в принципе не может содержать такая теория и которое не может,

¹⁵ Как пишет Штридтер, «понятие “установка” оказывается центральным в размышлениях Тынянова. Его ввел Якобсон как русский эквивалент немецкого термина *Einstellung*» [Striedter 1989: 59].

в некотором смысле, охватить весь социальный мир. Получающийся в результате многослойный образ луковицы или матрешки — многократное отражение взаимоотношений части и целого — часто появляется в современной литературе и представляет собой своего рода *mise en abyme*. Хотя теория литературной эволюции Тынянова не выделяет какие-либо конкретные жанры в качестве предпочтительных, она прекрасно описывает именно динамику рефлексивного модернистского романа.

Разумеется, невозможно определить точную связь между теорией литературной эволюции Тынянова и авторефлексивной литературой 1920-х годов. Всех формалистов привлекали те или иные примеры металитературы: автореференция высвечивала для них то, что они считали «литературным» в литературе. Тынянов выделяется среди других ученых тем, что он был не только участником литературных дискуссий того времени, но и разработал теорию литературной эволюции. Образ расширяющихся концентрических кругов, которые, столкнувшись с явлениями быта, захватывают и синтезируют их в литературном тексте, оказался удачной моделью не только для литературной эволюции, но и для построения романа. И в литературе, и в литературоведении был актуален вопрос о новизне и новых способах представления человека как целостного существа.

MISE EN ABYME

Термин *mise en abyme* был первоначально предложен Андре Жидом. Изначально он означал геральдическое изображение щита, в центре которого располагается еще один миниатюрный щит: целое содержит отражение самого себя, а отражение включает в себя целое. В последнее время это понятие используется почти как расхожее выражение для указания на любые виды литературной автореференции. Обычно *mise en abyme* относят к вставным репрезентациям всего произведения, как происходит, например, в романе «Фальшивомонетчики» (“*Les faux monnaieurs*”, 1925) Жиды, где дневник Эдуара, можно сказать, отражает

весь роман. Особенно часто упоминание *mise en abyme* встречается в работах, посвященных французскому «новому роману» и новому «новому роману» — двум поджанрам, оказавшимся в центре внимания увлеченного популяризатора этого термина Л. Делленбаха¹⁶.

Определение, которое дает *mise en abyme* Делленбах, если прибегнуть к очень сжато́му парафра́зу, сводится к рефлексивности как основной черте метанарративных, интра- или метадиегетических высказываний в тексте. «Метанарратив» — это сегмент текста, «где внутренний рассказчик временно берет на себя роль автора или рассказчика» [Dällenbach 1989: 51]¹⁷. «Диегесис» относится к пространственно-временному универсуму повествования; метадиегетическое высказывание может быть сном, а (интра)диегетическое высказывание — просто разговором или другим условным событием в нарративе. *Mises en abyme* отражают, согласно Делленбаху, «высказывание» (utterance), «произнесение» (enunciation) или «весь код» (whole code) нарратива — термины, которые он заимствует из модели языковой коммуникации Р. О. Якобсона. Проще говоря, «высказывание» в нарративе (utterance) — это сам текст; «произнесение» (enunciation) относится к его реализации в речи; а «весь код» нарратива объединяет текст, его реализацию и восприятие. Основные типы *mise en abyme* могут быть дополнительно выявлены в соответствии с типом повтора, который они порождают: «*mise en abyme* — это любое внутреннее зеркало, которое отражает целое

¹⁶ Делленбах в “Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme” (1977) излагает историю этого термина, типологию *mises en abyme* и определяет «диахроническую перспективу» функционирования *mise en abyme* в “pouveau roman” и новом “pouveau roman”. За последние 20 лет появилось несколько критических работ и переосмыслений изначальных идей Делленбаха, однако его труд по-прежнему остается определяющим в данной области, см. [Dällenbach 1989].

¹⁷ Метанарративы не являются обязательным условием для *mise en abyme*; Делленбах сводит необходимые для него качества к 1) рефлексивному характеру высказывания; 2) его интра- или метадиегетическому качеству [Dällenbach 1989: 53].

нарратива простым, повторяющимся или “обманчивым” (или парадоксальным) повтором» [Там же: 36]. Одним словом, *mise en abyme* порождает рефлексивность высказывания, произнесения или кода нарратива посредством простого, повторяющегося или обманчивого повтора.

Отражения высказывания нарратива можно найти во всей мировой литературе. В «Мастере и Маргарите» роман Мастера — это *mise en abyme*, потому что он с помощью простого повтора отражает весь роман. Степень сходства между двумя произведениями может быть предметом дискуссии, но на практике всякий раз, когда читатели сравнивают Иешуа с Мастером или судьбу романа Булгакова с судьбой романа Мастера, они признают, что между ними есть некое сходство. Текстологическая история «Мастера и Маргариты», тот факт, что этот роман, написанный «в стол», не пропал, также ведет к прочтению романа Мастера как *mise en abyme*: знаменитое «рукописи не горят» Воюнда кажется относящимся как к роману Мастера, так и к роману Булгакова, хотя в данном случае мы, разумеется, имеем дело с чистым совпадением истории литературы и литературной политики.

«Дар» Набокова представляет собой пример отражения высказывания путем многократного или обманчивого дублирования — в зависимости от того, как рассматривать финал романа. Если читатель интерпретирует финал «Дара» таким образом, что только что завершившийся текст — и есть тот роман, который Федор Константинович, по его словам, собирался написать, то дублирование в *mise en abyme* повторяется, возможно, бесконечно; получается, что «Дар» — это роман о написании «Дара» о написании «Дара» и так далее без конца. Однако если читатель считает, что роман, который намеревался написать Годунов-Чердынцев, будет содержать перестановку фактов (как он и обещал), то возникает очевидный парадокс: роман «Дар», который мы только что закончили читать, является ложным сообщением о том, как мог быть написан «Дар». Если сказанное в романе правда, то он лжет; если роман лжет, то он говорит правду. Подобное ложное дублирование напоминает пресловутый парадокс лжеца: «Это утверждение ложно».

Нарративы, использующие *mise en abyme*, не всегда сочетают отражение «высказывания» (utterance) с отражением «произнесения» (enunciation), но эти два понятия часто дополняют друг друга. Явным признаком отражения «произнесения» является присутствие главного героя в качестве автора, поэта или художника. Повествования о «пишущемся на наших глазах произведении» имеют тенденцию содержать такого рода *mise en abyme*. Так, в «Докторе Живаго» герой характеризует свои стихи как подготовку к созданию крупного прозаического произведения. Его поэзия, таким образом, становится отражением более крупной, «пишущейся на наших глазах» прозы, которую можно отождествить со всем романом «Доктор Живаго». Наделяя Юрия Живаго многими собственными чертами, Пастернак подкрепляет нашу идентификацию *mise en abyme* с этим типом высказывания. Набоков в «Даре» также часто использует этот тип *mise en abyme*: значительная часть, а может быть, и весь роман «Дар», описывает творческий процесс Федора в моменты, когда он создает стихи или биографическую книгу, а также, как можно предположить, и автобиографический роман.

Третий тип рефлексивности в *mise en abyme*, относящийся уже ко «всему коду», особенно интересен, поскольку из всех трех видов именно в нем, на мой взгляд, и заключена главная причина, по которой интерпретатору стоит сосредоточить свое внимание на *mise en abyme*. Отражение кода сближает автора, текст и читателя в части литературных отношений и указывает на скрытые в тексте эстетические предпосылки, стоящие за этими отношениями. Проще говоря, текст чуть ли не сам просит прочесть его определенным образом. Такой *mise en abyme* представляет собой точку пересечения всех инстанций интерпретации: читатель, автор и персонаж проверяют различные прочтения в отрыве от остальной части текста, однако этот процесс имеет важные последствия для более общих интерпретаций.

Отражение кода в *mise en abyme* не обязательно оторвано от отражений высказывания и произнесения. На самом деле все они могут сочетаться, как в «Жизни Чернышевского» — сочинении Федора Константиновича в романе «Дар». Читатель знаком

с этим произведением и в том виде, в каком оно пишется («произнесение», *enunciation*), и в том виде, в котором оно уже существует («высказывание», *utterance*), и с ним же как с целым литературным событием («код»), включающим его восприятие читателями. В каждом из этих трех случаев *mise en abyme* присутствуют разные степени аналогии между «Жизнью Чернышевского» Годунова-Чердынцева и «Даром» Набокова. Как я уже упоминал ранее, все *mises en abyme* в «Даре» усложняются дублирующими аспектами, которые могут (или не могут) привести читателя к парадоксу.

Более простой и типичный пример *mise en abyme* в отражении кода можно увидеть в «Докторе Живаго» Пастернака. В начале романа Лара вспоминает (в качестве метафоры потери девственности) картину в отдельном кабинете ресторана, куда ее привел Комаровский. Она замечает, что в тот момент, когда она впервые увидела эту картину, ее саму еще нельзя было сравнить с дорогим произведением искусства. Таким образом, с самого начала картина представляет собой объективацию Лары и утрату ею идентичности. Это кажется достаточно ясным. Кроме того, через эту сцену понятие искусства как товара вступает в диалог с романтической эстетикой Живаго (и, следовательно, Пастернака). Конденсированное выражение одной из имплицитных эстетических проблем романа — репрезентации и восприятия предметов искусства — составляет *mise en abyme* как отражение всего кода.

В этом *mise en abyme*, как и в других, некий отрывок романа оказывается более значимым, чем прочие; хотя мы охотно признаем, что некоторые сцены в романе важнее других, при прочтении нужно учитывать необходимость установления границ для широкого диапазона потенциальных *mises en abyme*. Делленбах приводит два общих герменевтических принципа для интерпретации *mise en abyme*, которые стоит воспроизвести:

Первый, традиционный, возвращает нас к более раннему утверждению и гласит, что целое текста придает значение каждому из его отрезков и что, следовательно, можно

придать рефлексивное значение какой-либо последовательности, только если это оправдывается текстом в целом. Второй, дополнительный, принцип предписывает не интерпретировать тексты рефлексивно-аллегорическим способом, если рефлексивность не появляется в них как тема, что гарантирует некую системность. Повествования, рефлексивность которых имеет неявный или локальный характер, узнаются по их акценту на референциальные, а не буквальные аспекты [Там же: 50].

Мысли Лары у Пастернака соответствуют первому критерию в силу метаэстетической природы отрывка; диалоги о назначении искусства довольно часто встречаются в «Докторе Живаго». Отрывок соответствует и ограничениям, накладываемым вторым принципом, потому что сама Лара использует картину как инструмент автоинтерпретации. Когда читатели выводят ее описание картины за рамки референциальности, они просто следуют ее примеру.

Хотя читатели имеют право рассматривать рефлексивную природу этого отрывка как *mise en abyme*, сам по себе этот прием не является исключительно миметически рефлексивным. Эйхенбаум, Лукач, Манделштам и Тынянов раскрыли способность романа синтезировать или представлять мир как тотальность, интегрирующую индивидуальную идентичность. Однако эти исследователи подчеркивали и то, что роман не слишком полагается на мимесис, когда представляет современную действительность. Две особенности *mise en abyme* напрямую связаны с миметической и тотализирующей функциями романа.

Миметическое измерение *mise en abyme* необычно тем, что отражение приема по определению всегда бывает не простым, а сложным — это своего рода мимесис мимесиса. Здесь возникает репрезентация второго порядка, потому что объектом отражения *mise en abyme* является не сам мир, а его литературная репрезентация. Более того, если воспользоваться выражением Тынянова, можно сказать, что зеркало в романе всегда «кривое», сжимающее или расширяющее значение, как если бы оно проходило через линзу. Согласно Делленбаху,

фикциональные *mises en abyme*, как и синекдохи, можно разделить на две группы: детализирующие (миниатюрные модели), которые концентрируют и ограничивают смысл художественного произведения, и обобщающие (транспозиции), которые придают контексту семантическое расширение, выходящее за рамки того, что может обеспечить только контекст [Там же: 59].

Хотя *mise en abyme* вписывается в референциальную (и миметическую) ткань романа, его смысловое наполнение совершенно не соответствует остальной части текста, что делает *mise en abyme* в семантическом отношении подобием риторических фигур в поэзии.

Что касается процессов тотализации или синтеза, то сгущение/расширение семантического потенциала в рефлексивности *mise en abyme* открывает две возможности. Первоначально, «хотя они и являются микрокосмами вымысла, они <транспонированные фикциональные *mises en abyme*> семантически накладываются на содержащий их макрокосм, выходят за его пределы и в конечном итоге как бы поглощают его, включая в себя» [Там же]. В «Мастере и Маргарите», например, роман Мастера представляет собой вставной текст, который накладывается на более крупный роман, в конечном итоге вытесняя больший текст как в прямом, так и в переносном смысле.

Более того, *mises en abyme* могут «поглотить» более крупный текст романа путем дублирования. Потенциально бесконечное дублирование *mises en abyme* «высказывательного» (enunciative) типа может включить в себя роман, добавляя, так сказать, дополнительные слои к повествовательной луковице текста. Я уже упоминал в связи с этим структуру «Дара». Парадокс обоих видов *mise en abyme* состоит в том, что то, что содержит в себе роман, оказывается в ретроспективе тем, что составляет сам роман. Таким образом, с точки зрения суммирующей или синтезирующей функции романа *mise en abyme* обеспечивает, по крайней мере теоретически, набор тех немиметических стратегий, которые Джеймисон мог бы назвать «стратегиями сдерживания» [Jameson 1981: 53].

У этих немиметических стратегий часто имеются историко-литературные аспекты, которые позволяют *mise en abyme* предлагать уникальное решение проблем литературной эволюции. Подобно метафорам и другим риторическим фигурам, *mise en abyme* является частью референциальной ткани повествования и в то же время чем-то большим. Жанровые и другие маркеры указывают на различия между *mise en abyme* и остальным текстом. Роман Мастера стилистически и конструктивно отделен от романа о Мастере. С точки зрения стиля роман Мастера напоминает более раннюю литературную эпоху, более реалистичную и менее метафизическую. Достигнутый эффект заключается в том, что «Мастер и Маргарита» с помощью *mise en abyme* романа Мастера переносит прошлое литературы в настоящее.

Не распространяя сравнение на слишком далекие области, можно сказать, что некоторые романы приближаются к известной эволюционной теории рекапитуляции, согласно которой онтогенез повторяет филогенез. Другими словами, некоторые романы, описывая собственное происхождение, одновременно рассказывают историю развития самого романа. Когда такие писатели, как Булгаков, Пастернак, Набоков, объясняют эволюцию жанра романа, они сами себе выбирают предшественников и, до некоторой степени, создают собственный вариант романной традиции¹⁸. Переправляя «контрабанду» из прошлого, они могут также восстанавливать контакт с утерянной традицией или чем-то чуждым современному восприятию (например, с религи-

¹⁸ Тут нужно процитировать Х. Блума, предложившего влиятельную теорию порождения поэтической традиции:

В лежащей перед Вами книге историю поэзии практически невозможно отличить от поэтического влияния, поскольку историю эту творят сильные поэты, когда они, движимые стремлением расчистить пространство для своего воображения, перечитывают друг друга [Блум 1998: 11].

Идея того, что писатель перечитывает (или, согласно Блуму, неправильно прочитывает, «очитывается», *misreads*) других авторов, принадлежащих к литературной традиции, для того чтобы создать их собственные идентичности, оказывается очень важна для понимания нашей книги.

озной литературой) или, возможно, с запрещенными традициями (как это было в модернистской и авангардной литературе после 1934 года). Одним словом, *mise en abyme* создает повествовательный потенциал, который может решить проблемы синтезирующей функции романа и его роли в переопределении литературной эволюции.

Центральный вопрос этой книги заключается в том, как Булгаков, Пастернак и Набоков использовали *mise en abyme* для выражения нового типа личности, изображения целостной картины мира и преобразования русской романной традиции.

Глава 1

«Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова

Чем далее, тем более усиливалось во мне желание быть писателем современным. Но я видел в то же время, что, изображая современность, нельзя находиться в том высоко настроенном и спокойном состоянии, какое необходимо для произведения большого и стройного труда. Настоящее слишком живо, слишком шевелит, слишком раздражает; перо писателя нечувствительно и незаметно переходит в сатиру...

*Николай Гоголь. Авторская исповедь
(эпиграф письма Булгакова к Сталину, 1931)¹*

Возможностей для сравнения Булгакова с Гоголем найдется, наверное, не меньше, чем самих его произведений². Особенно выделяется роман «Мастер и Маргарита», в котором автор демонстрирует столь же сверхъестественную, как и у Гоголя, способность обнаруживать духовную пустоту, скрытую за явлениями комическими, за сатирой. И Гоголь, и Булгаков показали, что сатира иногда становится препятствием для себя самой. Согласно широко распространенной легенде, Гоголь не завершил второй и третий тома «Мертвых душ», потому что не смог преодолеть

¹ В этом письме Булгаков просит Сталина разрешить ему выехать за границу [Булгаков 1990: 454–457]. В «Авторской исповеди» Гоголь описывает историю работы над «Мертвыми душами» и осмысливает себя как писателя [Гоголь 1952: 432–467; 449].

² См., например, в [Milne 1989; Natov 1988; Chudakova 1984: 433].

свой сатирический дар, так хорошо послуживший ему при описании бесплодной земли, «Ада» первой части. В «Мастере и Маргарите» Булгаков также взялся за трудную задачу соединения комического и серьезного, поверхностного и сущностного. «Искусство больше не хочет быть игрой и иллюзией, оно хочет стать познанием», — говорит Адриан Леверкюн в «Докторе Фаустусе» (1943) Т. Манна [Манн 1960: 237]³. Сатира — это все поверхностное и притворное, знание — это глубина и искренность. И все же, несмотря на сатирическое содержание, роман «Мастер и Маргарита» устремлен к тому, чтобы искусство «стало познанием» и чтобы литература открывала истину. Булгаков, как нам кажется, тоскует по тому времени, когда важнейшие истины о человеке и о Вселенной были исключительной прерогативой художника.

Темы собственного «я» и традиции обнаруживаются уже в эпитафии к «Мастеру и Маргарите»: «...так кто ж ты, наконец? / — Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо» [Булгаков 1990: 7]. Здесь задается вопрос не только об идентификации — *кто ты?* — но и об идентичности — *предоставь о себе отчет*. Загадки личной идентичности и собственного «я», таким образом, дают начало роману, в котором центральный герой является одновременно заглавным и анонимным. Даже парадоксальная реакция гётевского Мефистофеля, чье имя не упоминается в эпитафии, актуальна, поскольку одним из великих парадоксалистов русской фантастики является чёрт Ивана в «Братьях Карамазовых»⁴. Таким образом создается

³ Структурно «Мастер и Маргарита» подобен фотографическому негативу «Доктора Фаустуса». В знаменитом романе Манна присутствует традиционный рассказчик-гуманист, призванный «отфильтровывать и устанавливать связь между искусством и эстетикой радикального модерниста, нарушающими нормы» [Eysteinsonn 1990: 35]. Булгаков в своем романе меняет местами эти роли: рассказчик-модернист повествует о жизни традиционного гуманиста Мастера. Если «Доктор Фаустус» смотрит на модернизм через призму гуманизма, то в «Мастере и Маргарите» дается взгляд на традицию через призму модернизма.

⁴ Интерпретацию связи между двумя романами см. в [Lowe 1978].

вторая, скрытая идентичность адресата эпитафии, тесно связанная с русской литературной традицией. Идентичность в «Мастере и Маргарите» часто проявляется в диалоге романа с традицией.

Более того, в «Мастере и Маргарите» отношение Булгакова к традиции предполагает, что в литературном прошлом есть терапевтический потенциал: человек вступает в диалог с прошлым, чтобы исцелить свое «я», потерянное или ставшее бессмысленным после того, как подчинился капризам современного мышления. Раскрывающее правду и исцеляющее себя авторство в «Мастере и Маргарите» становится особо привилегированным и широким понятием, временами оно престаёт почти моделью человеческой личности, а не только профессией или призванием литератора.

Х.-Г. Гадамер описывает в книге «Истина и метод» человеческий опыт традиции искусства как возможность и самопознания, и собирания себя в единое целое посредством эстетической структуризации произведения искусства:

Эстетическое познание — это способ самопонимания. Но всякое самопонимание осуществляется на чем-то внешнем, что понимается, и включает в себя его единство и обособленность. В той мере, в какой мы находим в мире произведение искусства, а в отдельном произведении находим мир, оно не остается для нас чуждым космосом, в который мы по волшебству переносимся на мгновение. Скорее мы учимся понимать в нем себя, а это означает, что мы снимаем неcontinuity и точность переживания в континууме нашего бытия. <...> Познание искусства не должно вытесняться на уровень несвязности эстетического сознания. Это негативное воззрение позитивно означает, что искусство есть познание и что опыт произведения искусства показывает, что это познание заслуживает доверия [Гадамер 1988: 141].

В самом широком смысле авторство в «Мастере и Маргарите» означает разделение знаний о прошлом, которые восстанавливают целостность «я» и придают смысл настоящему. Этот сложный процесс для Булгакова является поиском истины.

ЛИЧНОСТЬ КАК АВТОР И ГЕРОЙ

...позиция вненаходимости завоевывается, и часто борьба происходит не на жизнь, а на смерть, особенно там, где герой автобиографичен, но и не только там...

*Михаил Бахтин. Автор и герой
в эстетической деятельности*

В «Мастере и Маргарите» субъективность исследуется через диалектическое отношение к литературному прошлому, которое можно охарактеризовать тремя этапами. Во-первых, подрывается опора жанра романа на самоанализ и на присущую ему рациональность как основу для понимания личности. Однако, во-вторых, без субъективной и эпистемологической определенности, порождаемой этой опорой на самоанализ и рациональность, идентичность неоднократно показывается в свете возможной опасности стать чуждой самой себе и совершенно зависимой от обстоятельств — а это вопрос чистой веры, а не логики. Наконец, Булгаков компенсирует эту случайность личности и возможность ее отчуждения, отдавая предпочтение идее авторства. Автор «Мастера и Маргариты», обращаясь к литературной традиции, одновременно описывает устойчивый и значимый горизонт самоинтерпретации; он — «герой» собственной литературной истории⁵. Подрыв рациональной субъективности

⁵ На мою интерпретацию проблемы личности и традиции повлияли три мыслителя: 1) Х.-Г. Гадамер, «Истина и метод» [Гадамер 1988], в особенности его понятие *wirkungsgeschichtliches Bewusstsein* («действенно-историческое сознание»). Под этим Гадамер подразумевает двоякое отношение сознания к традиции: оно одновременно «испытывает воздействие» истории и «создается» историей: «...сознание одновременно создается в ходе истории и обуславливается историей, и само сознание таким образом создано и обусловлено» [Gadamer 1989: xxxiv] (цитата из не переведенного на русский язык предисловия ко второму изданию «Истины и метода». — *Примеч. пер.*); 2) Ю. Хабермас, «Философский дискурс о модерне» [Хабермас 2003]. Хабермас предложил коммуникативную модель «я» для использования в критике (философского) модернизма; 3) М. М. Бахтин, в творчестве которого понятие «диалога» как носителя мысли и основы сознания соотносится с комму-

имеет место в «московской» части романа, и его можно рассматривать в свете хорошо известных атак модернистов на рациональность Просвещения, в ходе которых рациональные концепции субъективности часто оказывались главными (если не единственными) объектами критики⁶. В русской традиции самым ярким примером такого рода были «Записки из подполья» (1864) Достоевского. Вспомним, что жилище Мастера располагается в подвале, и пока он там живет, он одержимо пишет, как и «подпольный человек», а затем теряет рассудок. Однако антирациональная направленность булгаковского текста намного существеннее тех выводов, которые можно сделать на основе подобных расплывчатых аллюзий, и в ее рамках можно указать на более масштабный спектр идей, восходящих к знаменитому произведению Достоевского.

Р. Л. Джексон в работе «Подпольный человек Достоевского в русской литературе» [Jackson 1958] указывает на некоторые прозаические тексты XX века, которые опираются на антирационалистические находки и деструктивные импульсы знаменитого антигероя Достоевского. Это в том числе послереволюционные романы «Мы» Е. И. Замятина (1920), «Зависть» Ю. К. Олеси (1927), «Волга впадает в Каспийское море» Б. А. Пильняка (1930) и «Самоцветы» А. И. Воиновой (1930), а также повести и рассказы И. Г. Эренбурга и Л. М. Леонова. Все они написаны в 1920–1930-е годы, и потому их следует учитывать при ответе на вопрос о том,

никативной моделью «я» у Хабермаса. В особенности значимы оказались работы Бахтина в переводе К. Эмерсон и М. Холквиста [Bakhtin 1981]. В данной главе я часто использую термин «диалог», особенно в контексте отношения настоящего к традиции. Я имею в виду открытость к обмену между прошлым и настоящим, которое не объективирует прошлое и не смешивается с ним. Бахтин считает, что при «диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство и *открытую* целостность, но они взаимно обогащаются» [Бахтин 1986: 354].

⁶ В русской традиции «Записки из подполья» Достоевского часто называют среди наиболее важных произведений, направленных против рационализма Просвещения. Об отношениях личной идентичности к историзму в этом аспекте см. главу о «Записках из подполья» в книге М. Холквиста [Holquist 1977].

как связан роман «Мастер и Маргарита» с актуальными для этого периода литературными проблемами.

История посещения Воландом Москвы сатирически обыгрывает тиранию деградировавшего разума в советском обществе и содержит комический подтекст картезианской (и, разумеется, марксистской) эпистемологии. Как читателю, так и персонажам мешает скептицизм, источником которого является атака на рациональность и вводящее в заблуждение присутствие в мире романа «злого гения»⁷. Утрата эпистемологической определенности, вызванная этим скептицизмом, сходна с потерей личной идентичности главными героями романа, поскольку их интерпретация и самоинтерпретация ограничены идеологиями, которые неоднократно признавались предвзятыми и примитивными. В романе знание и бытие тесно связаны. «Право даже на признание» — подходящий ориентир для «Мастера и Маргариты» во всех смыслах этого выражения.

Можно сказать, что если эпистемологический скептицизм московской истории мешает субъекту «знать» и показывает отчуждение личности в мире, то узурпация свободы воли и утрата других традиционных свойств личной идентичности (таких как воплощение) не позволяют субъекту «действовать» по собственной воле. Когда в городе находится дьявол, личность, похоже, оказывается не самостоятельной и свободной, а зависимой от случая. Некоторые эпизоды романа (например, разговор Воланда с отрезанной головой Берлиоза) подразумевают, что отдельные люди сами являются архитекторами или «авторами» мира, в котором они и судят, и становятся судимы. Так, случайность сама по себе, возможно, творчески создается самой личностью. Для того чтобы понять и, возможно, преодолеть условные структуры такой творческой мысли, автор апеллирует к традиции.

Когда мы пытаемся оценить литературные достоинства романа Мастера, становится очевидно, что категория автора (писателя)

⁷ В данном случае я ссылаюсь на «злого гения» из «Размышлений...» Р. Декарта. Отсылка к злому гению укрепляется пародией на *cogito*, которую мы находим в 30 главе «Мастера и Маргариты». См. далее раздел «Шизофрения».

часто выступает в роли символа метафизического исследования. Именно он способен заглянуть за пределы мира феноменов, скрытый от других персонажей общим скепсисом романа⁸. В случайности своего существования и в потере собственной идентичности писатель прозревает некую высшую цель или замысел, способные объяснить недостаточность его самопонимания. В конечном счете именно он, обращаясь к историческим явлениям творчества, пробуждает дремлющую, но способную дать ответ традицию. Подобно традиции, требующей от авторов постоянных усилий для ее сохранения, автор нуждается в традиции как критерии подлинности для своих поисков смысла. Этот процесс предъявляет к писателю высокие требования, и именно писатель в конечном итоге выигрывает от обращения к прошлому⁹.

В той мере, в какой автор воспринимает ноуменальную реальность или скрытую истину, он определяет идентичность своей личности с помощью этических принципов, выраженных в языке. В «Мастере и Маргарите» возможность истинного знания несет в себе риск сознательного отказа от знания, а свободная воля порождает персональную ответственность. То, как человек выражает свое восприятие истины, то, что придает смысл его жизни, задает рамки, в которых он оценивает мнения и поведение; действительно, имеются определенные сомнения в том, способна ли личность порождать идентичность за пределами этих морально-оценочных рамок¹⁰.

⁸ Такое преодоление обычного мира часто соотносится исследователями романа с его ориентацией на мистическое «тайное знание» [Круговой 1979].

⁹ Э. Барратт сравнивает эту тему требований творчества в романе Булгакова с идеями Н. А. Бердяева. Таково, например, выраженное в «Смысле творчества» требование смелости для творчества [Barratt 1987: 326].

¹⁰ Ч. Тейлор называет подобные различия случаями «сильной оценки»: «У них <вопросов о том, что делает жизнь достойной проживания> есть нечто общее с моральными вопросами — и это можно назвать размытым словом “духовное”. Это нечто заключается в том, что я ранее назвал “сильной оценкой”, то есть они включают различия правого и неправого, лучшего и худшего, которые не легитимируются нашими собственными желаниями, склонностями или выбором, а являются независимыми от них, и сами предлагают стандарты, по которым их следует судить» [Taylor 1989: 4].

Таким образом, авторство — в том самом широком смысле этого слова, как оно понимается в романе, — является еще и «признанием» или принятием на себя ответственности за ценности, которые могут приходиться в противоречие с политической действительностью. Неудивительно поэтому, что отдельные личности в «Мастере и Маргарите» часто испытывают самих себя, прибегая к представлениям о чести и смелости.

Этот авторский выход за пределы феноменального мира к морально-основополагающей реальности может показаться не чем иным, как воскрешением романтизма. В романе чувствуется присутствие романтического начала: даже размышление о непознаваемости мира может породить мифы об откровении и спасении. В мире упадка разума, личность обращается к безумию и мифу, находя альтернативы господствующим смыслам в этих «иных» формах разума. Так, Мастер просто ремифологизирует страсти Христовы и находит безопасное «убежище» в психиатрической клинике, а выход для себя видит — в болезни. Однако события романа явно выводят нас и за пределы подобного романтического начала, за пределы той самоудовлетворенности человека маргиналиями рационального дискурса, которую иногда можно обнаружить в романтизме.

Прежде всего, надо отметить, что восприятие истины Мастером носит сугубо личный характер. Он — единственный, кто способен меняться под влиянием обретенного знания: в конце романа он восстанавливает свое «я», а не переосмысливает миф о спасении человека. Это один из примеров того, как «Мастер и Маргарита» обесценивает свой апокалиптический подтекст¹¹. Москва не сгорает, хотя в ранних редакциях именно с помощью пожара разрешались все сюжетные коллизии [Chudakova 1976]. Более того, Мастер оказывается даже не «спасен»: в одном из самых известных фрагментов романа обнаруживается, что он заслужил не «свет», а «покой». Таким образом, творческое начало в «Мастере и Маргарите» в конечном итоге не может изменить или объединить общество, как это было, например, у Шиллера,

¹¹ О соотношении романа с апокалиптической литературой см. [Bethea 1989].

который полагал, что выполнить такую задачу способен одно только искусство: «...только общение в Прекрасном соединяет людей, так как оно относится к тому, что всем обще» (цит. по: [Хабермас 2003: 54]). В советской Москве явно не находится всеобщего, трансформирующего чувства Прекрасного.

«Мастер и Маргарита» оказывается даже более антисоциальным (или антисоциалистическим) романом, чем полагали советские критики Булгакова. Показательным может быть сравнение романа с более ранним произведением — «Белой гвардией» (1925). Действие в этом романе происходит в Киеве во время Гражданской войны; здесь внимание сосредоточено на истории семьи Турбиных, которая по-своему понимает происходящее и рассказывает свою историю. Эта история понятных только членам семьи шуток и надписей на изразцовой печке в доме Турбиных составляет резкий контраст с апокалиптической, угрожающей существованию цивилизации историей, творящейся за пределами дома. Вне дома происходит насильственное слияние мистицизма, коммунизма, национализма и кровавого прагматизма, однако для Турбиных все эти потрясения — прежде всего трагические события, меняющие их собственные жизни. Сходным образом «Мастер и Маргарита» следует за своими героями и, похоже, оставляет советское общество в его оцепенении и слепоте¹². В конечном счете главным в романе оказывается не общество, а личность, точнее — способность личности понять свое «я» в рамках той традиции, которая формирует личность и формируется ею.

Хотя созидание Мастером своего «я» в этом отношении осуществляется только в моральном плане и в сугубо личном пространстве, формулирование своего видения этого процесса помещает героя в мир дискурса, подобно автору среди других авторов. Дискурсивная интертекстуальность, лежащая в основе

¹² М. О. Чудакова пишет: «Эпилог романа — это место действия, покинутое не только Воландом и его свитой и не только Мастером. В нем утрачена и параллельность тех двух временных планов человеческой жизни, связь между которыми осуществлялась творческой волей Мастера» [Чудакова 1988: 630–631]. Я согласен с тем, что параллелизм в структуре романа заканчивается в эпилоге, однако остается еще и пародийная структура, которая задает другие отношения между вставным и рамочным текстами.

романа, необычайно сложна: она то маскируется, то с головокружительной быстротой раскрывается Булгаковым.

Поскольку важнейшей стороной литературной традиции являются отношения между литературными текстами, установление базовой структуры интертекстуальности в «Мастере и Маргарите» имеет чрезвычайно важное значение. В центре романа — интерполированная Мастером история Понтия Пилата и Иешуа. Несмотря на то что история Пилата претендует на истинность (то есть не является строго «литературной»), так как пересказывает Страсти Христовы, она оказывается наиболее насыщенным в интертекстуальном отношении фрагментом романа. Если выйти за пределы контекста оставшейся части самого романа «Мастер и Маргарита», то можно указать, что эта история связана со всеми другими версиями рассказа о Христе и Пилате: евангелиями, апокрифами, жизнеописаниями Иисуса (например, ренановским), марксистско-ленинскими опровержениями религии и т. д. Кроме того, своей стилистикой и попытками изображения божественной доброты история Иешуа соотносится с рядом романов XIX века, в особенности с «Идиотом» и «Братьями Карамазовыми» Достоевского¹³. В контексте других частей романа история Пилата и Иешуа переключается, например, с таким художественным сочинением, как антирелигиозная поэма Ивана Бездомного, а также с интерполирующим текстом самого романа. Однако при этом в романе Мастера отсутствует явная металитературная игра, которая могла бы напомнить читателям о интертекстуальности или даже литературности текста. Прием «роман в романе» призван скрыть художественную природу текста Мастера, подчеркивая достоверность описанных в нем событий. В ранней редакции звучит требование Воланда подтвердить истинность описанной Мастером истории Пилата и Иешуа: «Слушайте, мастер, меня, — заговорил Воланд, — в ва-

¹³ Л. Милн пишет: «Образ [Иешуа] у Булгакова, несомненно, многим обязан князю Мышкину у Достоевского: у обоих персонажей есть то, что Бахтин называл “проникновенным словом”, которое достигает самой сердцевины существа собеседника» [Milne 1990: 231]. См. также еще одно прочтение Булгакова в бахтинском духе [Natov 1978].

шем романе вы [угадали] правду. Именно все так и было, как рассказывали вы» [Чудакова 1976: 130]. Таким образом, роман Мастера — не художественное повествование, а сама истина.

В отличие от этого, интерполирующий текст — «московская история» — содержит множество явных отсылок к литературным произведениям. В числе авторов, к которым обращается здесь Булгаков, — Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой и Маяковский, не говоря уже о Гёте и Гуно. Особенно интересно, что в интерполирующем тексте в большей мере, чем в интерполированном, проявляется литературность, комическая возможность цитировать множество разнородных художественных произведений. Неудивительно, что литературность «московской истории», подчеркнута фикциональной, сопровождается атаками на эпистемологию и личную идентичность. Знание действительности и умение ясно о ней рассказывать несет в себе противодействие иррациональности, окружающей субъекта в этом вымышленном мире.

Связь между двумя текстами в «Мастере и Маргарите» особенно важна, поскольку в них отражается преемственность литературной традиции в настоящем. С точки зрения структуры метафигциональное отношение интерполирующего текста к интерполированному сходно с отношением пародии к своему объекту, однако с важной оговоркой: в «Мастере и Маргарите» такой объект — вставная история Пилата и Иешуа — появляется в тексте, обладая собственной значимостью внутри большого романа; вставной текст не дискредитируется пародией, и потому понятие «пародия» здесь употребляется в расширительном смысле слова¹⁴. Если рассматривать стилистическое разнообразие

¹⁴ В данной главе я использую понятия «пародия» и «пародийная структура» в широком смысле как «имитирующее цитирование». Далее я обращусь к двум подвидам пародии в этом расширенном понимании: бурлеску и пастишу. Если за имитирующей цитацией пародии стоит комическая или субверсивная интенция, я буду использовать понятие «бурлеск». Когда же интенция лишена субверсивности и оказывается более серьезной, я буду прибегать к термину «пастиш». Пользуясь бахтинской терминологией, я близок к «двуголосому слову» в интерпретации пародии, и использование слов «бурлеск» и «пастиш» будут попадать, соответственно, под рубрики «активного» и «пассивного» двуголосого слова [Бахтин 1963].

как одну из определяющих характеристик такой пародийной структуры, то можно сказать, что обе истории демонстрируют явный интерес к дилемме литературной эволюции, заполняя пробел между настоящим и чрезвычайно отдаленным, но важным прошлым¹⁵. В «Мастере и Маргарите» Булгаков предпринял безуспешную попытку перенести литературное прошлое с его ясным воплощением «я» в настоящее через сохраненную целостность текста-объекта — романа Мастера. Сохранить роман Мастера означает сохранить традиционный и, возможно, нереалистический способ понимания человеческого «я».

Роман отсылает к самому себе как к литературному произведению через *mise en abyme* истории Пилата и Иешуа, которая, если использовать термины Делленбаха, является отражением «высказывания» нарратива¹⁶. Роман Мастера не просто сходен с интерполирующим романом, но представляется своего рода двойником последнего. Сходство двух романов показывает, что читатель может относиться к определенным фактам, касающимся самого Мастера, а также истории и судьбы его произведения, как к замечаниям о «Булгакове» и «Мастере и Маргарите». За скептицизмом романа и критикой личной идентичности стоит сложная эпистемологическая позиция Булгакова-писателя по отношению к собственному творчеству. Он выступает одновременно как субъект, порождающий мир романа, и — за счет *mise en abyme* — как объект внутри этого мира, то есть Мастер. Таким образом, Булгаков выступая как «автор и герой» своего романа, оказывается вовлечен в диалектику саморефлексии, которая снова и снова превращает его из субъекта в объект¹⁷. В этой диалектике автор

¹⁵ Пародия была особенно важна для формалистских теорий литературной эволюции [Striedter 1989; Erlich 1955]. См. также анализ тыняновской теории литературной эволюции во «Введении».

¹⁶ См. анализ понятия *mise en abyme* во «Введении». Специфическое прочтение истории Пилата и Иешуа в романе как примера *mise en abyme* см. [Nivat 1989].

¹⁷ Различные «удвоения», не только «Булгакова», но также Ивана и Мастера, появляющиеся в ходе развертывания этой диалектики, обсуждаются далее в разделе «Пародия и традиция». Фуко рассматривает человека как центр внутренне противоречивой и антропоцентричной природы модернизма [Фуко 1994: 325–362] (особенно глава 9 «Человек и его двойники»).

объективирует самого себя только для того, чтобы обнаружить, что в объективации не хватает именно того внутреннего, субъективного и творческого «я», к познанию которого он стремится.

Булгаковское изображение литературного творчества Мастера можно интерпретировать как попытку восстановить субъективность, от которой автор отказался, изобразив в романе самого себя. Другими словами, он демонстрирует субъективность своего героя и в то же время неявно предлагает читателю сравнить ее с субъективностью автора. Тем не менее, поскольку герой воплощает отчуждение автора, он совершает те же, потенциально воспринимаемые ошибочно, объективирующие действия: Мастер, в свою очередь, отождествляется со своими героями, иногда с Иешуа, а иногда с Пилатом. В этом круговороте авторская субъективность только продолжает отступать, а достижение самопознания снова и снова откладывается.

Возможно, проблему возвращения утраченной субъективности можно решить путем диалога с литературной традицией. Рассматривая таким образом отношение автора — а значит, и романа — к традиции, мы сталкиваемся с дилеммой, сходной с той, которая возникает в рефлексивном самопознании. Здесь также обнаруживаются противоречие и цикличность. Чтобы выявить глубинные, исторические структуры литературного значения, определяющие авторское «я», роман включает в себя переосмысление литературной традиции и до некоторой степени «методику» понимания романа. Поэтому в «Мастере и Маргарите» метафизика авторского творчества рассмотрена сквозь фаустовскую призму. Сумел бы Мастер написать свой роман без способствовавшего этому «злого» присутствия Воланда? В какой мере сделка Маргариты с дьяволом делает ее «соавтором»? Более того, тема «роли поэта в обществе» звучит отголоском еще и в отсылках к Пушкину и Маяковскому. Например, осознание Рюхиным того, что его стихи ничего не стоят, сопровождается сценой, когда он грозит кулаком статуе Пушкина — жест, сам по себе исполненный историко-литературной значимости. Наконец, ответ на вопрос, может ли литература передать истину и красоту, скрыт в подтекстах, отсылающих к произведениям Достоевского. До «Братьев Кара-

мазовых» писателю не удавалось создать убедительную «христоподобную» фигуру, но в своем последнем романе он понял, что лучше всего представить Христа не прямо, а в истории, которую расскажет один из персонажей. Христос в «Легенде о Великом инквизиторе» — это, несомненно, самое убедительное представление высшей праведности у Достоевского. Хотя исследование Булгаковым литературной традиции дает ключи к основным смыслам романа, оно также и очевидным образом создает эту основу. Такая писательская саморефлексия проявляется в литературности московской истории, в потребности рассказчика указать на ее фикциональность и на то, что она реконструирует традицию.

Таким образом, в романе осуществляется воображаемая борьба литературы со своей собственной эпистемологической беспочвенностью. Роман идеализирует литературное прошлое, в котором истина могла найти себе место в рассказе (например, в сакральных текстах) и где субъект этого рассказа прозрачен для самого себя благодаря объективациям (как в житии святого). Введение в роман истории Пилата и Иешуа и явное стремление синтезировать эту историю с московскими главами являются попытками перенести это прошлое в настоящее, преодолеть эпистемологические дилеммы современной искусственности и условности. То, что эти попытки заканчиваются неудачей, подтверждается эпилогом. Здесь весь роман подчиняется московской истории, игре рассказчика и демонстрирует пустоту жизни Ивана Бездомного. Иван никогда не напишет «продолжения»; события и способ рассказывания романа Мастера не оставляют почти никакого следа ни в современной герою литературе, ни в жизни москвичей.

Эта очевидная неудача романа, разумеется, соотносится с теми задачами, которые в нем решались. Хотя роману «Мастер и Маргарита» в конечном итоге не удастся избежать рефлексивности, которая приводится им в движение, тем не менее ему удастся значительно переосмыслить использование вымысла для интерпретации «я» как автора и как наследника литературной традиции. В то время, когда большинство писателей-модернистов пыталось преодолеть литературное прошлое с помощью пародий или «заумного языка», Булгаков в «Мастере и Маргарите» исполь-

зовал пародийную структуру для того, чтобы встать наравне с прошлым и иметь возможность вести с ним непосредственный диалог. Роман, таким образом, не только отвечает «футуристским» течениям в модернизме, стремившимся сбросить прошлое «с парохода современности»¹⁸, но и процессу советизации русского модернизма, в ходе которого переписывалась история литературы и стиралось прошлое. Отчасти благодаря этой двойной направленности «Мастер и Маргарита» стал важным образцом для подражания в современной российской постмодернистской прозе, которая, придя на смену 50-летнему периоду социалистического реализма, стала искать возможности для воссоединения с великой русской литературной традицией.

ШИЗОФРЕНИЯ

...так кто ж ты, наконец?

— Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо.

Эпиграф к «Мастеру и Маргарите»

...теперь поговорим. Кто вы такой?

— Я теперь никто, — ответил мастер, и улыбка искривила его рот.

Михаил Булгаков. Мастер и Маргарита

Парадокс автохарактеристики Мефистофеля в словах, приведенных в эпиграфе¹⁹, примечателен и показателен для «Мастера и Маргариты», поскольку в ответе дьявола интерпретация своей

¹⁸ Отношение Булгакова к Маяковскому хорошо известно. Маяковский включил в свою пьесу «Клоп» сцену, происходящую в будущем, где зачитываются «устаревшие слова», и среди них есть и фамилия «Булгаков». Подробнее об отношениях двух писателей см. главу «Булгаков и футуристы (Маяковский и Мейерхольд)» в книге К. Сахни [Sahni 1984].

¹⁹ Текст эпиграфа представляет собой наиболее близкий перевод на русский язык строк из гётевского «Фауста»: “Ein Teil von jener Kraft, / die stets das Böse will / und stets das Gute schafft”.

сущности делится на мысль и действие, намерение и результат, волевое и прагматическое. Неразрешимость этих оппозиций подчеркивается синтаксическим равновесием двух стихов²⁰. Дьявол оказывается первым из многих представленных в романе «шизофреников», пытающихся объяснить себя или выразить свою идентичность, но приходящих только к парадоксам или противоречиям²¹.

Шизофрения — ясная и удобная метафора для описания общей тенденции романа — оспаривания идеи единства человеческого «я». Однако мне кажется, что эта метафора в равной мере способна помочь описанию расщепленного повествования в романе. Расщепленное повествование — это не только разделение текста на «ершалаимские» и «московские» главы. В «Мастере и Маргарите» часто возникает напряжение между логикой воплощения сюжета, с одной стороны, и нарративного описания психологической нестабильности — с другой; между рациональной (как кажется) формой и иррациональным содержанием. Такая нестабильность особенно заметна в булгаковском романе не только потому, что в нем нелогичны некоторые пассажи, но и потому, что таков способ мышления создающего их автора. Один из примеров — бесплодные попытки Ивана описать на бумаге свою встречу с Воландом на Патриарших прудах; Стравинский пользуется этим парадоксальным сочетанием логичной формы и алогичного содержания, чтобы убедить Ивана в необходимости психиатрической помощи. Нас подводят к вопросу: неужели для рациональных людей в рациональном мире что-нибудь может оставаться недоступным изложению?

²⁰ У Гёте ответ Мефистофеля особенно двусмыслен: «всегда желать зла и всегда совершать благо» может означать «всегда желать зла и *вследствие этого* совершать благо».

²¹ Р. Х. Питтман в монографии «Разделенное “я” автора в “Мастере и Маргарите” Булгакова» использует понятие шизофрении и раздвоения личности, во-первых, для указания на дистанцию между внешним и внутренним «я» многих персонажей романа [Pittman 1991: 17], а во-вторых, для характеристики конфликта между жизнью и искусством [Pittman 1991: 95]. Я употребляю термин «шизофрения» для указания на подрыв целостности «я» в романе, а также на расщепленную структуру повествования.

Парадокс Мефистофеля, его «шизофрения», кроме того, порождает разрыв между восприятием себя и правдой личности в романе. Этот разрыв можно преодолеть, если переопределить личность как продукт некоего замысла или конечной цели. Так, например, апокалиптический подтекст романа, похоже, соотносится по большей части с судьбой отдельного человека. При истолковании эпиграфа мотивировка такого рода персонализации телеологии становится понятнее: она разрешает проблему автореференциальности или цикличности в выражении идентичности. Мефистофель — часть «той силы», которая, в свою очередь, создается только при его посредничестве, благодаря его «хотению» и «свершению». То, что его слова о собственной идентичности столь противоречивы, не удивительно: ведь Мефистофель известен еще и как «дух отрицания»²². Некая глобальная цель или всемирный замысел могут иметь значение в автоинтерпретации, позволяя выдвинуть на первый план циклическое начало в понимании личности и обеспечить другое, более надежное основание для суждений о ней. Индивидуализированная таким образом телеология оказывается средством обозначения границ личности, проецирования идеи конечности на жизнь и личность человека. Это вопрос концепции, в рамках которой рассматривается проблема, поскольку противоречие можно разрешить, поставив его в более широкий контекст.

Примеры неудачных рассказов в романе связаны с такими широкими контекстами. Например, противоречия в поэме Ивана провоцируют Воланда на рассказ о Пилате и Христе. Вопрос о бытии Божьем разрешает также противоречия между уверенностью Берлиоза в том, что он — хозяин собственной жизни, и тем, что он неспособен спланировать в этой жизни хотя бы один вечер. Булгаков пытается доказать здесь необходимость Бога, этим объясняется также, по крайней мере вначале, присутствие в романе глубокого скептицизма, особенно в московских главах: определенное знание мира и человеческого «я» возможно только через посредство Бога. Эта необходимость глубоко связана

²² См. соответствующий фрагмент «Фауста» (ч. 1, сцена 3).

с метафизическим измерением романа. Если в романе речь идет о столкновении автора с собственным творчеством, то читателю следует вместе с автором задаться вопросом: возможно ли в повествовании — как чистом результате такого столкновения личности автора с творчеством — дать приемлемое описание субъективности, авторского начала в человеческом «я»? Не ведут ли проблемы автореференциальности, которые обозначены в эпиграфе, к появлению загадок и в этом вопросе? Более того, может ли доказательство бытия Божия разворачиваться в том же пространстве вымысла, что и романное исследование противоречий личности²³?

Поскольку это доказательство явно представлено в романе как *один из многих рассказов*, его можно интерпретировать в рамках темы переосмысления личности как автора. Наложение этих двух понятий друг на друга очевидно с самого начала — со сцены, в которой Берлиоз и Иван спорят с Воландом о существовании Христа. Воланд настаивает на том, что Он существовал и что это вовсе не вопрос мнения:

— Но требуется же какое-нибудь доказательство... — начал Берлиоз.

— И доказательств никаких не требуется, — ответил профессор и заговорил негромко, причем его акцент почему-то пропал: — Все просто: в белом плаще... [Булгаков 1990: 19].

Финальные эллипсы указывают на переход от московской истории к первой главе истории Пилата и Иешуа (от первой ко второй главе романа «Мастер и Маргарита»). Аргументы и логические доказательства существования Христос наталкиваются не на встречные аргументы и опровергающие доказательства, а на

²³ Доказательства бытия Божия, исходящие из внутреннего мира, обычно ассоциируются с блаженным Августином. Ср. у Тейлора в «Источниках “я”»:

Августин смещает фокус внимания с области познанных объектов на саму деятельность познания; здесь можно найти Бога... деятельность познания специализированна; каждый из нас занят своей деятельностью. Смотреть на эту деятельность — значит смотреть на себя, занимать рефлексивную позицию [Taylor 1989: 130].

замещающий их везде (кроме «седьмого доказательства») рассказ, подаваемый как обиденная истина, но тем не менее имеющий автора — Мастера²⁴. Таким образом, нарративное доказательство существования Христа отсылает читателя к самой сути исследуемой в романе проблемы личности автора.

Отношения между повествованием и субъективностью как таковой оказываются центральным аспектом авторства при представлении истории Пилата и Иешуа внутри романа целиком. Тем не менее в литературе высказывались некоторые сомнения: действительно ли Мастер является автором того текста, который мы читаем. Ведь история Пилата и Иешуа подается по-разному: то ее рассказывает Воланд, то видит во сне Иван, то читает Маргарита. Я не считаю, что мы должны понимать историю, переданную читателю этими способами, чем-то отличным от романа Мастера, однако вопросы по поводу истории Пилата и Иешуа переносятся на «большой» роман. Кто является рассказчиком/автором этого «большого» текста? На эту роль предлагали Воланда или Ивана Бездомного²⁵. На мой взгляд, важнее, что эти тексты деформируют идентичности их авторов так же, как сами рассказы деформируют рациональные аргументы.

Повествование о событии вместо рациональной аргументации факта не было изобретением Булгакова. Как известно, Достоевский считал, что автобиографический рассказ старца Зосимы в «Братьях Карамазовых» станет ответом, способным опровергнуть обвинения в адрес Бога, выдвинутые Иваном в предыдущих главах; в обвинительной речи Ивана были и газетные истории,

²⁴ Несмотря на возможные возражения, я не вижу причин для сомнений в том, что история Пилата и Иешуа, изложенная во 2-й и 16-й главах, совпадает с романом Мастера. В любом случае важно не столько их тождество, сколько каналы восприятия, посредством которых они испытываются. Иван, который слышит роман Мастера или видит его во сне, *испытывает* его в более отчетливо. В качестве испытываемого опыта (а не текста) установка на истинность истории Пилата и Иешуа выглядит более обоснованной.

²⁵ Л. Д. Уикс дает обзор концепций, касающихся этого вопроса, во введении к изданию [Weeks 1996].

и логические аргументы. Ближе по времени к Булгакову стоят абсурдные рассказы (или, как называл их сам писатель, «случаи»), созданные в 1930-х годах Даниилом Хармсом. Хотя многие сочинения Хармса имеют чисто философский характер, содержащиеся в них рациональные аргументы вытесняются различными странными нарушениями логики повествования [Carrick 1998]. Например, в тексте, озаглавленном «Голубая тетрадь № 10», связь между историей и личной идентичностью доводится до совершенно абсурдного заключения. Рассказ начинается так: «Был один рыжий человек...», но в конце выясняется, что у рыжего человека ничего не было, так что рассказывать дальше историю о нем невозможно. В рассказе «Сонет» повествователь забывает, какое число идет раньше — 7 или 8. Философский спор заканчивается не логическим разрешением, а травмой, которую получает маленький мальчик, и это отвлекает повествователя. В обоих произведениях Хармса место логики занимает обходящееся без нее повествование. В «Мастере и Маргарите» логический спор о существовании Бога заканчивается тем, что Воланд рассказывает историю Пилата и Иешуа.

Две грани истории Пилата и Иешуа — как рассказа, доказывающего существование Христа, и как объективного примера авторского творчества — составляют основу содержащейся в романе первоначальной критики гегемонии деградировавшего разума в советском обществе. В первой главе романа рассказ дважды «побеждает» рациональную аргументацию: во-первых, когда Иван в антирелигиозной поэме «неверно» изображает Христа как действительно существовавшего, а не как совершенно мифическую фигуру (здесь, как и в эпитафии, снова намерение расходится с результатом), и, во-вторых, когда Воланд начинает рассказ о Пилате в доказательство того, что Берлиоз и Иван ошибались, утверждая, будто Христа не было. Таким образом, одновременно с рассуждением о необходимости Бога возникает критика самой сути разума — рациональности, являющейся основой человеческого «я».

Вторя рефлексивному расколу между намерением и результатом, заданному в эпитафии, Воланд спрашивает Берлиоза: «Но

вот какой вопрос меня беспокоит: ежели Бога нет, то, спрашивается, кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще распорядком на земле?» [Булгаков 1990: 14]. На это Берлиоз отвечает, что человек сам управляет своей жизнью, и, поддавшись на провокацию Воланда, приводит пример: сам он точно знает, как проведет этот вечер. Таким образом, Берлиоз сразу же проигрывает в споре: его слова будут опровергнуты «седьмым доказательством» существования Бога, а именно, тем, что Берлиоз в этот вечер не попадет, как планировал, на заседание, потому что его обезглавит трамвай.

Можно сказать, любой роман, посвященный теме сверхъестественного, не только «Мастер и Маргарита», подрывает разум как основу человеческого «я». Следовательно, требуется некое глубокое обоснование такой критики рациональности. Однако роман Булгакова не содержит в себе философского трактата (в отличие от «Войны и мира») и не является трактатом, облеченным в беллетристическую форму (как «Что делать?» Чернышевского). Подобно Достоевскому, Булгаков постоянно обращается к безусловно философскому материалу и ставит вопросы явно философского характера, вроде «Кто... управляет жизнью человеческой?» — хотя убедительно сформулировать ответы на подобные вопросы весьма сложно.

Несмотря на приведенные в начале романа отсылки к Канту, некоторые ключевые моменты в тексте указывают на то, что ведущая модель сознания здесь картезианская²⁶. Я намеренно игнорирую марксистские модели сознания: несмотря на то что в «Мастере и Маргарите» Булгаков обрушивает свою безжалостную сатиру на советскую идеологию, он не принимает всерьез ее философские основы. Марксистская философия в том виде, в каком она явлена в романе, — это полностью деградировавший, не представляющий интереса противник. И все же в романе

²⁶ Кантовские идеи, похоже, действительно важны для понимания некоторых аспектов романа. Объективность представлений Мастера о нравственности и сопутствующее ему чувство ответственности резонируют с категорическим императивом Канта, «нравственным законом внутри нас».

уделяется пристальное — пусть и комическое — внимание преувеличенному рационализму советской идеологии и вере в полное господство человека над окружающим миром. В контексте тотального знания и абсолютной уверенности искра сомнения, высеченная сверхъестественным началом, способна вызвать пожар скептицизма.

Этот скептицизм вызван также игровыми аллюзиями на философию Декарта. Единственная известная мне прямая отсылка к философским аргументам Декарта (хотя далеко не единственная реминисценция его идей) обнаруживается ближе к концу романа, в 30-й главе, после того как Азazelло отравил Мастера и Маргариту:

— А, понимаю, — сказал мастер, озираясь, — вы нас убили, мы мертвы. Ах, как это умно! Как это вовремя! Теперь я понял все.

— Ах, помилуйте, — ответил Азazelло, — вас ли я слышу? Ведь ваша подруга называет вас мастером, *ведь вы мыслите, как же вы можете быть мертвы?* Разве для того, чтобы считать себя живым, нужно непременно сидеть в подвале, имея на себе рубашку и больничные кальсоны? Это смешно! (курсив мой. — Дж. В.) [Там же: 360]²⁷.

Здесь каламбур Азazelло обращается к знаменитому *cogito ergo sum* («Я мыслю, следовательно, существую»), утверждению, что мышление или мысль есть самый определенный признак человеческого существования.

Предложенный в «Размышлениях...» путь к следующей из *cogito* эпистемологической определенности имеет самое прямое отношение рассматриваемому нами вопросу о человеческом «я»

²⁷ Текстологические проблемы «Мастера и Маргариты» решались многие годы. Английский перевод М. Гленни в некоторых отношениях неточен: так, в данном фрагменте в нем исчезает аллюзия на *cogito* и пропадает начало фразы Азazelло: «Разве для того, чтобы считать себя живым...» Декартовский интертекст упомянут в комментариях к русскому изданию и восстановлен в новом переводе романа [Bulgakov 1995], указан в комментариях Э. Проффер [Proffer 1984].

в «Мастере и Маргарите». Декарт занимается установлением «первых основ» знания и, таким образом, вводит в свои размышления метод сомнения, с помощью которого он намерен избавиться от всех неопределенных мнений. Одна из самых известных стратегий в его методе сомнения — предположение о «злом гении»:

Итак <для того, чтобы не впасть в старые предрассудки мышления>, я сделаю допущение, что не всеблагой Бог, источник истины, но какой-то злокозненный гений, очень могущественный и склонный к обману, приложил всю свою изобретательность к тому, чтобы ввести меня в заблуждение: я буду мнить небо, воздух, землю, цвета, очертания, звуки и все вообще внешние вещи всего лишь пригрезившимися мне ловушками, расставленными моей доверчивости усилиями этого гения [Декарт 1994: 20].

Казалось бы, после этого ничто (ни воображение, ни чувства, ни интеллект) не может дать основания для твердого знания, однако Декарт считает, что, если он сам может сомневаться и обманываться, то он должен существовать. «А раз <некий неведомый мне обманщик> меня обманывает, значит, я существую; ну и пусть обманывает меня, сколько сумеет, он все равно никогда не отнимет у меня бытие, пока я буду считать, что я — нечто» [Там же: 21].

Два момента в этих отрывках из «Размышлений...» можно связать с романом «Мастер и Маргарита»: во-первых, это сам «злой гений», а во-вторых, сведение опыта посредством интроспекции к чисто ментальным явлениям. Не нужно слишком сильно напрягать воображение, чтобы обнаружить в Воланде нечто общее со злым гением Декарта²⁸. Часто отмечается, что

²⁸ Обзор, пусть и неполный, научной литературы о «Мастере и Маргарите» показывает, что эта грань идентичности Воланда была упущена исследователями. Я, разумеется, не претендую на открытие, но мне кажется, что отношение Воланда к злому гению Декарта нельзя не учитывать, особенно когда рассматривается роль Воланда как «испытателя» человеческого разума.

Воланду недостает злобности настоящего дьявола²⁹. Фаустовская традиция изображает Мефистофеля скорее как трикстера, чем как убийцу — и действительно, Воланд играет в романе прежде всего роль «обманщика». Начиная с выходов в Варьете и «нехорошей квартире» и заканчивая «последними похождениями Коровьева и Бегемота» Воланд и его нечестивая труппа в основном создают иллюзии и разыгрывают трюки. Они никого не убивают, кроме барона Майгеля, и после их исчезновения Москва, по сути, остается той же, что и прежде. И даже более, подобно тому, как Декарт представлял своего злого гения, чтобы доказать в итоге существование Бога, так и Воланд парадоксальным образом помогает доказать необходимость Бога.

До тех пор, пока Воланд и его свита находятся в Москве, отсутствует *определенность*, и у персонажей есть все основания для скептического отношения к внешнему миру. Большинство сверхъестественных фактов в романе можно свести к такой эпистемологической позиции: в контексте преувеличенного советского рационализма они должны вызвать, как кажется, непреодолимые сомнения в москвичах. Проще говоря, происходит череда событий, которым нет рационального объяснения: предсказание Воландом смерти Берлиоза, загадочное перемеще-

²⁹ Есть много трактовок образа Воланда. В данном случае я близок представлениям А. К. Райта [Wright 1978; Wright 1973]. В понимании образа Воланда я не согласен с Э. Барраттом, который обращает внимание читателя на тот «факт, что прибытие Воланда в Москву приводит к ряду сцен, отмеченных ужасающей брутальностью» [Barratt 1987]. Не хотелось бы преувеличивать невинность Воланда, но мне кажется, что приводимые Барраттом примеры (лишившиеся голов Берлиоз и Бенгальский) недостаточны для доказательства жестокости и злобы этого персонажа. Смерть Берлиоза, в конце концов, была «написана» на звездном небе, — почему же мы должны рассматривать ее как наказание за то, что Берлиоз провоцировал Воланда и возлагал вину на вестника? В случае с оторванной головой Бенгальского Воланд также не был непосредственным исполнителем. Что же касается гротескного описания обезглавливания, то едва ли можно винить в этом Воланда. При этом чрезвычайно убедительно звучит другой важный тезис Барратта: о том, что эти сцены драматизируют одновременно и «стремление к возмездию, и стремление к милосердию» и, таким образом, усложняют эмоциональную реакцию читателя [Barratt 1987: 153].

ние Степы Лиходеева в Ялту, появление иностранной валюты у Никанора Ивановича, чуда в Варьете и так далее. Однако эти сверхъестественные события не были бы связаны со скептицизмом, если бы последовательно не обращались к фундаментальным вопросам личной идентичности.

Можно начать с различных проблем связи разума и тела, поднимаемых в романе, помня, что такой дуализм является главной особенностью картезианства. Так, нельзя не упомянуть о визите бухгалтера Ласточкина в Комиссию зрелищ и увеселений, где, как кажется окружающим, исчезло тело председателя: «За огромным письменным столом с массивной чернильницей сидел пустой костюм и не обмакнутым в чернила сухим пером водил по бумаге. <...> Костюм был погружен в работу и совершенно не замечал той кутерьмы, что царила кругом» [Булгаков 1990: 184]. Председателя Прохора Петровича можно узнать по поведению, голосу и одежде, но его тело отсутствует. При этом именно *тело* остается вместилищем памяти: «пустой костюм» забыл о романе с секретаршей и не узнаёт ее, когда она обращается к нему и называет уменьшительно-ласкательным именем Проша.

Подобная знакомая нам игра с личной идентичностью часто встречается в романе, и в ней, как и в приведенном отрывке, дуализм иногда с легкостью сводится к абсурду. Еще один, более значимый, пример — отрезанная от тела голова некогда твердо верившего в материализм Берлиоза. Воланд напоминает Берлиозу (или, возможно, просто его сознанию) о его прежних убеждениях, когда держит в руках осознающую происходящее голову:

Вы всегда были горячим проповедником той теории, что по отрезании головы жизнь в человеке прекращается, он превращается в золу и уходит в небытие. Мне приятно сообщить вам, в присутствии моих гостей, хотя они и служат доказательством совсем другой теории, о том, что ваша теория и солидна и остроумна. Впрочем, ведь все теории стоят одна другой. Есть среди них и такая, согласно которой будет дано по его вере [Там же: 265].

И Воланд превращает голову Берлиоза в чашу, чтобы выпить из нее кровь барона Майгеля.

Здесь надо отметить два момента. Во-первых, существует очевидная связь между этим эпизодом и сценой с участием Мастера и Азазелло. В обеих ситуациях дается ясная отсылка к дуалистическому началу романа: в мире явно присутствует нечто большее, чем просто физический план. Во-вторых, «другая теория» Воланда — «каждому будет дано по его вере» — опровергает этот первый момент указанием на то, что отношение ментального или духовного плана личности к физическому воплощению в человеческом теле относительно. Воланд иронически перефразирует слова Христа из Евангелия от Матфея: «Когда же Он пришел в дом, слепые приступили к Нему. И говорит им Иисус: веруете ли, что Я могу это сделать? Они говорят Ему: ей, Господи! Тогда Он коснулся глаз их и сказал: по вере вашей да будет вам» (Мф. 9: 29). В библейской истории используется слово «вера», но контекст, в котором его употребляет Воланд, делает его ближе к понятию (отличающемуся у разных людей) «верование». Таким образом, умственная или духовная сторона человеческого существования действительно может преодолевать физическую, однако, как предполагает Воланд, это является следствием всего лишь одной теории из многих. В конце концов, он не доказывает и не опровергает эту или какую-то другую теорию, а только предлагает и доказывает теорию о теориях.

Я говорил об этическом аспекте авторского восприятия истины: поскольку человек воспринимает трансцендентальную истину, или истинное видение космического порядка, то личность в романе, похоже, выражается в формах, нагруженных этическим значением. Утверждение Воланда, что «каждому будет дано по его вере», указывает на ответственность, которую влечет за собой авторство: творчество предполагает ответственность. Таким образом, заявление об ответственности за свои убеждения оказывается таким же шагом к авторству, как и к построению собственной личности. В романе нарратив вытесняет рациональную аргументацию, и на место авторства становится исповедание веры.

Роман подрывает традиционные представления о личности отчасти тем, что акцентирует проблемы ее автореферентности и цикличности (в эпитафье), а отчасти тем, что дает основания для скептицизма (в сверхъестественных выходах персонажей). Преодоление подобных автореферентности и скептицизма приводит к рассказам о царящих в мире высших целях и высшем замысле. Эта деятельность является своего рода авторской; она также порождает творческий вымысел или творческую интерпретацию мироздания³⁰, за которую кто-то должен взять на себя ответственность. Таким образом, Булгаков отделяет от «веры» теоретические, умозрительные «верования», особенно в сцене встречи Воланда и Берлиоза; но личность по-прежнему не находит здесь *сущностного* основания в авторской космологии.

Личностная идентичность в романе не всегда подвергается сомнению столь тонко. Свобода воли — еще один современный критерий человеческого «я» — часто наталкивается на сверхъестественные препятствия. Например, после неудачного посещения Комиссии зрелищ и увеселений Ласточкин отправляется в ее филиал, где обнаруживает, что весь отдел таинственным образом загипнотизирован: сотрудники через определенные промежутки времени начинают петь хором. Вне контекста, связанного с проблемами личной идентичности, такая утрата свободы воли может показаться незначимой, но она весьма важна в контексте:

1) эпитафа: «...так кто ж ты, наконец?..»;

2) отказа героя от собственного имени и прежней жизни: «У меня нет больше фамилии... я отказался от нее, как и вообще от всего в жизни» [Там же: 134], не говоря уже о более общей дискредитации имен и фамилий в качестве знаков идентичности в романе³¹;

3) игры с отношениями разума и тела;

³⁰ Ср. интерпретацию Ф. Кермоудом «согласующихся вымыслов» («concordance fictions») [Kermode 1967].

³¹ Эта игра именами варьируется от безымянного героя до использования известных фамилий для второстепенных персонажей (ср. Берлиоз, Стравинский); персонажи могут также именоваться не по фамилии, а по профессиональной принадлежности («поэт», «председатель»).

4) потери Иваном памяти и обретения им новой идентичности в конце романа.

Этот список можно было бы расширить, но я думаю, что суть ясна: свойства «я» постоянно находятся в центре критического внимания романа.

Однако нигде рациональность как основа человеческого «я» и рефлексия как средство самопознания не подвергаются столь настойчивым нападкам, как в главе «Раздвоение Ивана». Эта глава строится в основном на двух событиях: Бездомный сначала пытается объяснить случившееся на Патриарших прудах, а затем — собственное поведение; эти попытки приводят к раздвоению личности. Когда Иван убеждается, что не может логично изложить — или просто рационализировать — то, что случилось с ним и с Берлиозом, рождается новый Иван, который хочет просто больше узнать об истории Пилата и Иешуа и сожалеет о том, что не вел себя с Воландом более разумно. Он размышляет, «не умнее ли было бы вежливо расспросить о том, что было далее с Пилатом и этим арестованным Га-Ноцри?» [Там же: 115]. Антирациональное строение повествования, которое мы видели в первой главе, повторяется и здесь: ответом на требование логики оказывается рассказ. Новый Иван желает получить не рациональное объяснение, а историю.

Не менее важно в этой главе и сопровождающее самоанализ изменение личности. Для романа, который столь глубоко погружается в рефлексивные, творческие аспекты человеческого «я», «Мастер и Маргарита» содержит слишком мало эпизодов, изображающих внутренний мир персонажей. При этом подобные эпизоды гораздо чаще встречаются в повествовании о Пилате и Иешуа и указывают на его тесную связь с русскими реалистическими романами XIX века. Л. Я. Гинзбург в монографии, посвященной психологической прозе, использует термин «причинная обусловленность» [Гинзбург 1977: 7] для повествовательной практики XIX века, показывая мотивацию индивидуального поведения одним или несколькими (возможно, противоречивыми) факторами. Несобственно-прямая речь, используемая в сценах самоанализа, часто допускает множественную мотива-

цию и позволяет соединить внутреннюю речь персонажа с лингвистическим описанием рассказчиком социальных, исторических или даже физических и психологических контекстов.

История Пилата и Иешуа содержит те психологические объяснения, которые, как правило, отсутствуют в московских главах. У Пилата болит голова — по физическим, психологическим и, может быть, даже нравственным причинам. Передача его мыслей рассказчиком демонстрирует целый комплекс мотиваций:

Все было кончено, и говорить более было не о чем. Га-Ноцри уходил навсегда, и страшные, злые боли прокуратора некому излечить; от них нет средства, кроме смерти. Но не эта мысль поразила сейчас Пилата. Все та же непонятная тоска, что уже приходила на балконе, пронизала все его существо. Он тотчас постарался ее объяснить, и объяснение было странное: показалось смутно прокуратору, что он чего-то не договорил с осужденным, а может быть, чего-то не дослушал [Булгаков 1990: 36–37].

Очевидно, что языковая структура этого отрывка нацелена на то, чтобы следовать за мыслями Пилата; весь фрагмент в сущности выполняет функцию психологического объяснения. Например, такие слова и выражения, как «все было кончено» или «страшные, злые боли», явно воспроизводят лексику и стилистику речи Пилата. Рассказчик передает их, но при этом не цитирует, и поэтому они оказываются, как сказал бы Бахтин, «двуголыми»: мы слышим голос рассказчика и одновременно голос Пилата. Слова о том, что от головных болей нет никакого спасения, кроме смерти, приблизительно передают попытку Пилата занять позицию стоического фатализма. Это чувство проявляется в его восклицании «Яду мне, яду...», понятном только в контексте системы верований Пилата. Непонятное ему чувство — «тоска» — трудно объяснить и нам, читателям; мы вместе с Пилатом пытаемся определить мотивы его поведения, которое кажется нам сложным психологическим процессом, содержащим отсылки к более широким философским вопросам романа. Сатирические и философские аспекты романа Булгакова восходят

к Гоголю и Достоевскому, но когда он обращается к реалистическому психологическому анализу, то его источником, похоже, является проза Толстого.

На фоне недостаточной интроспекции в московской части романа глава «Раздвоение Ивана» представляет собой важное исключение. В этой главе Бездомный беседует сам с собой о том, как он реагировал на встречу с Воландом и что думал о ней прежде. Раздвоение на «ветхого» и «нового» Ивана оказывается результатом его «размышлений относительно размышлений». Динамика подобной рефлексии часто буквально воплощается в романе: вспомним, что Мастер является двойником Булгакова; перед нами роман о романе, в котором присутствуют два автора двух книг. Однако раздвоение Ивана показательно для «Мастера и Маргариты» и в другом отношении. Оно вносит рациональную интроспекцию в диалог, который ведут друг с другом не только две инкарнации Ивана, но также и роман с литературной традицией: Булгаков в этой главе дает отсылки к знаменитым двойникам Достоевского и таким образом продолжает ассоциировать личность с литературной традицией.

Булгаков пользуется приемом, который впервые применил Достоевский: использует двойничество не для того, чтобы представить какого-то персонажа в качестве альтер эго героя (каковым, скажем, является Свидригайлов по отношению к Раскольникову), но для того чтобы продемонстрировать раскол души героя³². Двойничество в романе порождается, по-видимому, психической болезнью персонажа. Двойник представляет страхи героя, он — всего лишь галлюцинация, следствие невроза. Несомненно, что двойник Ивана, как и двойник Мастера в другом эпизоде, введен для выражения состояния, граничащего с без-

³² Бахтин полагает, что в сознании героев Достоевского всегда присутствует «второй голос»; в поздних романах, однако, этот второй голос воплощается в отдельных персонажах. Ср., например: «По своему внешне формальному замыслу диалог Ивана Карамазова с чёртом аналогичен с теми внутренними диалогами, которые ведет Голядкин с самим собой и со своим двойником; при всем несходстве в положении и в идеологическом наполнении здесь решается, в сущности, одна и та же художественная задача» [Бахтин 1963: 128].

умием. Как и в главе «Раздвоение Ивана», в «Двойнике» (1846) Достоевского повествование насыщено формами сознания Голядкина. Главный герой, похоже, воплощает свои страхи в Голядкине-младшем: самообъективация порождает «другого». Сходным образом двойник Ивана, если говорить о нем в контексте более широкой темы шизофрении, — всего лишь пример того, как субъект порождает множественные объективации самого себя. Как уже было сказано, роман «создает» героев и своих авторов, и наоборот. Если бы не появился настоящий герой, роман не смог бы преодолеть рамки сатирического отношения к рациональному самосознанию.

К концу 13-й главы («Явление героя») становится наконец ясно, что центральный, заглавный, герой «Мастера и Маргариты» — Мастер, однако, он появляется только в середине романа. Тем не менее это самый важный и самый сложный образ в романе: одновременно и герой Булакова, и отражение самого автора (к тому же писатель). Благодаря образу Мастера поставленные в романе вопросы о дилеммах человеческого «я» отчетливо перекликаются с развернутым в нем метафигиональным исследованием авторства. На эту связь указывает даже ироническое название главы: явившаяся робкая личность оказывается не только способным разочаровать читателя «героем»; его едва ли вообще можно назвать «личностью». Мастер отказался от своего прошлого и своей идентичности и не хочет покидать безопасную психиатрическую клинику даже ради своей любви к Маргарите.

Мастер — центральная фигура романа потому, что благодаря ему идентичность, осознание личности наиболее крепко ассоциируется с авторством; с помощью этого героя роман заново истолковывает личность как текст. Сам Мастер неоднократно отождествляет свою жизнь с романом и говорит об этих двух понятиях как о чем-то тождественном:

— Так вы хоть про роман-то скажите, — деликатно попросил Иван.

— Извольте-с. Жизнь моя, надо сказать, сложилась не совсем обыкновенно, — начал гость [Там же: 134–135].

Читатель помнит, что Ивана интересует история Пилата и Иешуа («новый» Иван «побеждает» ветхого). Однако Мастер, отвечая на вопрос о романе, начинает говорить о своей жизни, а впоследствии прямо отказывается рассказать Ивану, что произошло далее с Пилатом и Иешуа Га-Ноцри. При мысли о своем романе он только вздрагивает.

Но верно и другое: Мастер рассказывает о своей жизни в терминах романа. Настал час, говорит он Ивану, когда роман был окончен и пришлось «выйти в жизнь»:

И я вышел в жизнь, держа его в руках, и тогда моя жизнь кончилась, — прошептал мастер и поник головой, и долго качалась печальная черная шапочка с желтой буквой «М» [Там же: 140].

На первый взгляд может показаться, что в этом фрагменте Мастер сознательно отделяет «жизнь» от романа, однако на самом деле он объединяет эти два явления. Когда Мастер говорит «и тогда моя жизнь кончилась», он имеет в виду, что наступил конец роману, который подвергся нападкам критиков и был отвергнут редактором. Важно и то, что внимание читателя привлекается к букве «М» на шапочке Мастера. В этой детали тонко сочетаются анонимность героя, потеря им идентичности и гибель романа, а может быть, и нечто большее, на что указывает доминирующий в окончании предложения «качающийся» ритм трехсложного метра: «...и долго качалась печальная черная шапочка с желтой...»

Отождествление индивидуума и литературного произведения или приписывание личности свойств текста предполагает определенные нежелательные для нее последствия, например, присущую тексту интерпретируемость. Вспомним о встрече Мастера с редактором, для которого знание биографии автора было равнозначно пониманию текста: «Вопросы, которые он мне задавал, показались мне сумасшедшими. Не говоря ничего по существу романа, он спрашивал меня о том, кто я таков и откуда я взялся, давно ли пишу и почему обо мне ничего не было слышно рань-

ше...» [Там же: 140]. Редактор, разумеется, проверяет Мастера с помощью своего рода лакмусовой бумажки и выясняет его личные связи. Биографическая деталь важна в этом отношении лишь в той степени, в какой она работает на идентичность, и в особенности политическую, в противоположность той идентичности, которую можно и нужно сконструировать, исходя из самого текста.

В период расцвета сталинизма литературным процессом управляла политика, а ответственные за него чиновники и их ближайшие подручные занимались разрушением писательской идентичности. Булгаков подчеркивает, что Мастера не может защитить его биография. События, связанные с созданием романа, одновременно складываются в историю стирания личности автора³³. Как говорит Воланду сам Мастер: «Я теперь никто» [Там же: 277]; гибель романа — это и его гибель. Таким образом, Мастер осознает, что смешение личности писателя и писательской биографии с текстом его произведения чревато рисками различных толкований и искажений не только романа, но и собственно личности. И действительно в рецензиях критиков очень мало говорится о романе Мастера, но зачастую очень много о самом авторе, которого обвиняют в «пилатчине» и именуют в газетах «воинствующим старообрядцем». В конце концов Мастер сходит с ума (он «боролся с собой как безумный» [Там же: 143]) и сжигает рукопись романа.

Почему же он уничтожает рукопись? Об этом Мастер говорит Маргарите: «Я возненавидел этот роман, и я боюсь» [Там же: 144]. Разумеется, к тому времени роман принес ему много неприятностей, а в будущем обещал и нечто более драматичное — арест. Но

³³ Здесь можно возразить, что рассказ Мастера о создании романа в то же время является и историей его любви к Маргарите. Однако похожим образом ситуация проецируется и на Маргариту. Мастер говорит Ивану: «Она нетерпеливо дожидалась обещанных уже последних слов... и говорила, что в этом романе — ее жизнь» [Булгаков 1990: 139]. Указание на «последние слова» романа, которые Мастер давно знает, подкрепляет веру обоих в то, что их любовь «обречена». Здесь вновь биографические аспекты переводятся в текстуальные.

важнее, что, излив в романе свою душу, отождествив все важное в себе со своим созданием, Мастер опустошил себя, утратив то, что принадлежало исключительно ему. В процессе написания романа Мастер полностью объективировал себя, сделал собственную личность эквивалентной своему произведению. А в итоге он испытал потрясение, обнаружив, что больше не узнаёт себя в романе. Или можно сказать так: узнаваемая в романе часть автора являлась его истинным «я» не больше, чем его искаженный критиками образ.

Значение текстов в «Мастере и Маргарите» неизменно расходится с намерениями их авторов; говоря в аспекте человеческого «я», обращенный внутрь объективирующий пристальный взгляд не полностью ухватывает то, что существенно для творчества. Такое несовпадение характерно для всех четырех текстов, которые мы обсуждаем здесь. В эпиграфе имеется парадигматическое несоответствие намерения и результата. Поэма Ивана о Христе представляет собой вариант такого же несоответствия: против желания автора Христос выходит как живой. А попытки Ивана написать о своей встрече с Воландом выявляют не только невозможность объяснить случившееся, но и приводят к раздвоению героя. Наконец, отождествляя себя со своим романом, Мастер, как видим, не обретает идентичность, но отказывается от нее.

Суть этой неопределенности смысла состоит не в том, что язык художественной литературы бесконечно многозначен. Радикальный релятивизм такого вывода чужд духу романа. Скорее, читатели должны разграничить, с одной стороны, значение, которое конституируется силами, выходящими за пределы личности, и значение, возникающее в процессе интерпретации — с другой. Процесс истолкования, по сути являющийся взаимодействием человека с текстом, сам по себе служит руководством к интерпретации в романе.

В «Мастере и Маргарите» возникает две проблемы интерпретации, и обе они связаны с более широкой темой авторства. Первая касается читателя. Тексты, даже если они определяются понятиями человеческого «я», должны реализовываться или осмысляться с помощью интерпретативной деятельности кого-то

извне. Однако и для романа Мастера, и для романа Булгакова выход к читателям затруднен, эта задача оказывается шире вопроса о том, каким образом отдельные читатели интерпретируют отдельные тексты. К. Эвинс убедительно показала, что роман строится на необходимости преодоления границ печатного слова, чтобы выйти, таким образом, за пределы социополитического барьера, воздвигнутого между писателем и читателем [Avinis 1986]³⁴. Надо помнить, что крайняя точка зрения на эту зависимость от «другого» (читателя) может служить основанием для толкования романа Мастера как «пилатчины», а самого автора — как «воинствующего старообрядца». Роман Мастера, однако, не является *tabula rasa*, в который смыслы привнесены извне.

Нужно найти некий баланс или предложить версию сочувствующего читателя, поскольку ясно, что значения не заключены целиком внутри текста, но не приходят и полностью извне³⁵. И здесь скрыта вторая проблема. Существует ли читатель, способный к сочувственному пониманию или прочтению «Мастера и Маргариты»? Булгаков искренне беспокоился: смогут ли его современники понять роман? М. О. Чудакова в биографии Булгакова характеризует реакции тех, кто слушал авторское чтение ранних вариантов романа: «Прагматическая деловитость одних слушателей или растерянность (не менее прагматическая по происхождению) других говорили об одном — о какой-то нару-

³⁴ См. также очень влиятельную статью В. Беньямина [Беньямин 2012].

³⁵ Под «сочувствующим читателем» здесь понимается баланс, сходный с тем, который Г. С. Морсон и К. Эмерсон находят в бахтинском понятии «творческое понимание»: «В отличие от альтернативных форм интерпретации, творческое понимание требует двойной диалогической активности. В отличие от релятивизма и модернизации, оно предполагает, что текст действительно является *иным* и содержит смысловые глубины, в которые нельзя проникнуть иначе... он требует того, что Бахтин называет “внеаходимостью” интерпретатора» [Morson, Emerson 1990: 289]. Это баланс между эссенциализмом смысла внутри текста, с одной стороны, и релятивизмом смысла вне текста — с другой. Подобный диалогический баланс между настоящим и прошлым является частью концепции Гадамера об «исторически сформированном сознании».

шенности связей завершаемого или уже завершённого романа с современной читательской аудиторией» [Чудакова 1988: 630]³⁶. Что же нужно для сочувственного прочтения? Как откликается автор на потенциальную неспособность читателя понять роман?

Булгаков не рассчитывал на читателя, который поймет роман и отнесется к нему с сочувствием; он пытался создать такого читателя. Сложная система литературных аллюзий, интертекстуальность романа обеспечивала интерпретативные рамки и в то же время просеивала и перетасовывала литературную традицию. Например, в главе «Явление героя» рассказ Мастера о потере себя, о неправильном толковании его романа и присвоении его личности критиками формирует исторический и метафизический фон основного действия романа. Принимая во внимание и это прошлое, можно рассматривать интертекстуальность в настоящем действии романа не только как способ создания сочувствующего читателя, но также и как подготовку к восстановлению Мастером самого себя. Оба процесса протекают в диалоге с традицией.

ПАРОДИЯ И ТРАДИЦИЯ

Укорененность в предании, как мы писали выше, не ограничивает свободу познания; напротив, она-то и делает ее возможной.

Ханс-Георг Гадамер. Истина и метод

— Мы прослушали с вами в замечательном исполнении Саввы Потаповича «Скупого рыцаря». Этот рыцарь надеялся, что резвые нимфы сбегутся к нему и произойдет еще многое приятное в том же духе. Но, как видите, ничего этого не случилось, никакие нимфы не сбежались к нему, и музы ему дань не принесли, и чертогов он никаких не воздвиг, а, наоборот, кончил очень скверно, помер к чертовой

³⁶ Булгакова, похоже, особенно беспокоили проблемы культурного рассеяния вследствие революции. См. следующее примечание.

матери от удара на своем сундуке с валютой и камнями. Предупреждаю вас, что и с вами случится что-нибудь в этом роде, если только не хуже, ежели вы не сдадите валюту!

Михаил Булгаков. Мастер и Маргарита

Оценивая значение булгаковского романа ретроспективно, несложно доказать, что «Мастер и Маргарита» — связующее звено между модернизмом 1910–1920-х годов (досоветской русской литературой) и различными вариантами постмодернизма 1980–1990-х годов, возникшими в отдаленной перспективе. Однако сам роман, похоже, позиционирует себя несколько иначе; в нем просматриваются противоречащие друг другу эстетические установки: с одной стороны, романтизма и реализма XIX века, с другой — символизма и сатиры 1920-х годов. В любом случае роман служит посредником, связывая воедино периоды, далеко отстоящие друг от друга в философском, стилистическом и историческом отношении. Произведение Булгакова вовлечено — более глубоко, чем может показаться, — в проект восстановления и реабилитации прошлого³⁷. Роман «Мастер и Маргарита» был сам реабилитирован, а его автор мифологизирован в ходе процессов, сопоставимых с тем, как в самом романе нам возвращают историю Пилата и Иешуа и (ре)мифологизируют Страсти Господни.

Учитывая, что «восстановительные» интенции в романе часто перетекают в критические подходы по отношению к самому роману, важно осознавать скрытые противоречия такого подхода. Нам следует не только принимать во внимание то, как и почему к Мастеру возвращается его рукопись, но и дать ответ на

³⁷ Есть основания полагать, что Булгакова очень беспокоила, даже вне его литературного творчества, проблема вызванного революцией культурного рассеяния. В 1922 году он начал (хотя и не завершил) составление библиографии русских писателей, работавших как в России, так и за рубежом (ср. об отношениях Булгакова с журналом «Россия») [Чудакова 1988: 165; 211–212; 321–322]. Русские авторы, похоже, достигают успеха, когда занимаются одновременно литературой и историей [Wachtel 1994].

более важный вопрос: почему в романе представлены одновременно московская и ершалаимская истории? Действительно ли они имеют нечто общее? Здесь можно в духе С. Джонсона назвать роман Булгакова своего рода стилистической *discordia concors* (несогласным единодушием), когда насильственно совмещаются совершенно разнородные стили. И если от других, более близких модернизму авторов (как Набоков, например) читатель уверенно ожидает подобной стилистической несогласованности, то уникальность позиции автора «Мастера и Маргариты» состоит в том, что он выступает в качестве защитника и сторонника тех самых реалистических приемов, которые он одновременно подвергает нападкам и низвергает. Булгаков, как метко выразился Барратт, «обезоруживает» своей «способностью высмеивать то, что ему дорого» [Barratt 1987: 250].

В то время как повествование о Пилате и Иешуа ведет объективный повествователь, который не вмешивается в развитие сюжета и не подрывает веру читателя в истинность рассказываемого, в московской части рассказ о событиях постоянно прерывается, вырождается в слухи и оказывается полным противоречий. Надежность повествователя этой части ставится под сомнение с первых страниц романа, где речь идет о внешности Воланда:

Впоследствии, когда, откровенно говоря, было уже поздно, разные учреждения представили свои сводки с описанием этого человека. Сличение их не может не вызвать изумления. <...> Приходится признать, что ни одна из этих сводок никуда не годится [Булгаков 1990: 10]³⁸.

В этом фрагменте повествование не только безвкусно предвосхищает фабулу («когда... было уже поздно») и скатывается в «канцелярит» («разные учреждения представили свои сводки») и передачу слухов, недостоверных пересказов случившегося, не претендующих на истину или ее подобие. Распространение

³⁸ В английском переводе Гленни выпали эти два абзаца.

слухов позволяет подорвать эпистемологическую определенность; этот прием (как и использование двойника), Булгаков заимствует у Достоевского (и Гоголя). Однако данный прием выступает и как следствие такого подрыва. Повествователь в приведенном выше фрагменте указывает на ложность различных описаний Воланда, но и его собственное описание оказывается весьма сомнительным. Оно завершается выводом: «Словом — иностранец», то есть текст апеллирует к ксенофобии персонажей и, таким образом, сделанное им описание оказывается ничуть не лучше других: словом — недостоверное.

Если исключить из текста историю Пилата и Иешуа, то роман «Мастер и Маргарита» прекрасно вписался бы в контекст традиции политической сатиры 1920-х годов: его можно было бы трактовать как фаустовскую версию «Золотого тельца» (1931). Когда Ильф и Петров познакомились с одним из вариантов булгаковского романа, заметили, что могли бы попытаться его опубликовать, если Булгаков уберет из текста «древние» главы. Е. С. Булгакова записала, что ее муж, услышав это, «побледнел» [Чудакова 1988: 629]. Читатели в поиске простого пути понимания идеи романа сталкиваются в первую очередь с *самим фактом существования* истории Пилата и Иешуа, и этот факт, как говорит Воланд, — «самая упрямая в мире вещь» [Булгаков 1990: 265]. «Древние» главы претендуют на истинность как стилистическим единством, реалистической объективностью повествования, так и риторической установкой, поскольку мы читаем, что Мастер «сочинял то, чего никогда не видал, но о чем наверно знал, что оно было» [Там же: 355]. Эту установку на истинность следует оценивать в контексте других глав «Мастера и Маргариты», но она выдвигает на первый план «шизофрению» романа: одна из его частей истинна, в то время как другая постоянно выдает свою неистинность.

Напрашивается вывод о том, что в «Мастере и Маргарите» целью использования модернистских литературных приемов (что особенно заметно в московских главах) было провокационное развертывание проблематики традиционного романа (особенно в «ершалаимских» главах). Несмотря на то что роман часто обы-

грывает собственную фикциональность, он неизбежно возвращается к хорошо испытанным в романтической и реалистической романистике XIX столетия темам добра и зла, любви и неверности, свободы художника. Возможно, менее очевидно (и потому не так распространено) суждение о том, что Булгаков задумывал свой роман как авторефлексивную передачу литературной традиции, как медиатор между литературами XIX и XX веков — с одной стороны, и между до- и постсоветской литературами — с другой. Желание автора заштопать порванную ткань истории и литературной традиции — вот одна из *причин*, по которой в романе совмещаются столь различные части. Теперь у нас остается важная задача — понять, *как именно* это происходит.

«Мастер и Маргарита» пытается перенести прошлое в настоящее тремя способами: через роман Мастера, через повествовательные параллели «ершалаимских» и «московских» глав, через пародийную структуру текста. Мы будем понимать пародию как форму подражательной цитатности, которая не обязательно преследует цель дискредитировать свой объект; она может и принимать ценности, представленные в пародируемом тексте³⁹. Подчеркивая пародийную *структуру* текста романа, мы отмечаем установку московской истории на известность читателю истории Пилата и Иешуа, что обеспечивает полноту понимания смыслов текста⁴⁰. Хотя история Пилата и пародийна, она сохра-

³⁹ Как и многие другие литературоведческие термины, «пародия» может иметь много значений. Меня интересует не столько единое определение этого термина, сколько понимание того, чем он не является. Я согласен с Л. Хатчен, которая полагает, что пародирующий текст не обладает абсолютной семантической властью над пародируемым [Hutcheon 1985: 50]. Исследовательница возражает против определения пародии, предложенного Морсоном [Morson 1981: 110]. Таким образом, пародия, понимаемая в том смысле, в котором я его использую здесь, не заставляет читателя соглашаться с ценностями пародирующего текста, а может побудить читателя отнестись к этим ценностям с сомнением.

⁴⁰ Важно различать пародируемые тексты, выходящие за пределы текста «Мастер и Маргарита», и те, которые в нем содержатся. «Московские» главы пародируют произведения Пушкина, Толстого и других писателей, но в то же время относятся к «ершалаимским» главам как к объекту пародии.

няет свой герменевтический приоритет по сравнению с «московскими» главами. Эти метафизические отношения между «московской» и «ершалаимской» частями могут в действительности перевернуть общепринятые представления о текстах в текстах.

Обычно считается само собой разумеющимся, что интерполированная история зависит от интерполирующего романа — по крайней мере онтологически. Однако роман «Мастер и Маргарита» пародирует интерполированный в него текст, и потому эта иерархия кажется перевернутой, а соотношение романа с прошлым и литературной традицией — существенно изменившимся. Русские формалисты замечали, что пародийное произведение зависит от пародируемого текста⁴¹. Для того чтобы пародия была полностью понятна, ее следует интерпретировать, соотнося с текстом-мишенью. Вообще говоря, пародия является одним из средств осуществления литературной эволюции. Она обращается к литературному прошлому, придает ему новое значение, но никогда не порывает с ним связей. Прошлое как мишень пародии всегда особо отмечено и изображается специальным образом⁴².

Подобно пародии, роман «Мастер и Маргарита» нацелен на литературное произведение — историю Пилата и Иешуа, без которой роман остался бы недоступным пониманию. Более того, эта история-мишень «материально» представлена внутри романа и, следовательно, в отличие от большинства пародируемых текстов, история Пилата и Иешуа сохраняет значительную неза-

Я подробно останавливаюсь на пародировании истории Пилата и Иешуа, поскольку прошлое, изображенное в этом тексте, дает в романе возможность прозвучать независимому голосу, в то время как по отношению к «Скупому рыцарю» пародийность ощутима только в той степени, в какой роман намекает на текст Пушкина.

⁴¹ См. в особенности [Тынянов 1929].

⁴² Такой формальный анализ литературной эволюции был переосмыслен и расширен Бахтиным в работе «Эпос и роман», где ученый рассматривает роман как литературную форму, которая постоянно пародирует другие жанры, и объясняет доминирование романа его пародированием традиционных жанров.

висимость от интерполирующего романа. Она представлена не только как уже истолкованный текст, но и как претекст внутри порожденного им другого текста. Эта относительная автономия истории Пилата и Иешуа (в особенности если учесть ее герменевтический приоритет) придает достоверность перевернутой иерархии отношений между романом и интерполированным текстом в «Мастере и Маргарите». Переворачивание позволяет поставить вопросы, касающиеся основы структурирования романного текста: почему Булгакову показалось недостаточным просто дать отсылки к роману Мастера, к истории, рассказываемой Воландом, и ко сну, который видит Иван? Почему он не захотел пересказать эти тексты и привести из них отдельные фрагменты или, скажем, поместить в текст записные книжки, как это сделал Жид в «Фальшивомонетчиках»? Почему Булгакову нужно было предъявить то, что выглядит как полное воспроизведение романа о Пилата и Иешуа вместо косвенной репрезентации этой истории?

Можно назвать по крайней мере две причины такого построения булгаковского текста, и обе они связаны с установкой на истинность в «ершалаимских» главах. Во-первых, не только роман Булгакова, но и значительная часть модернистской литературы высмеивает традиционные репрезентации реальности, ранее понимавшиеся как средства передачи сути жизненного опыта. Авторы-модернисты часто искали альтернативные (например, мифопоэтические) способы такой передачи или отбрасывали саму идею истинности в литературном произведении⁴³. Рассмотрим три произведения, посвященные Гражданской войне, в каждом из которых сделана попытка обнажить суть времени. «Сентиментальное путешествие» Шкловского (1923), ориентированное на фактографию и антилитературный подход к мемуарам, стремилось по-новому отобразить действительность. «Белая

⁴³ См. об этом в книге Э. Ауэрбаха «Мимесис», в особенности финальную главу «Коричневый чулок», посвященную Вирджинии Вулф [Ауэрбах 1976; 516–554]. Безусловно, Булгаков не оставлял надежды на то, что литература сохранит способность передавать суть реального опыта.

гвардия» (1923–1924) Булгакова, разумеется, не является нереалистическим романом, но использование автором ключевых символов (звезды, голландские изразцы, абажур лампы и т. д.), а также мифопоэтические эпизоды (такие, как спуск Николки в напоминающую иной мир кладовую за телом Най-Турса) работают на создание эффекта не вполне реалистической репрезентации Гражданской войны. Наконец, роман Пильняка «Голья год» (1921) — еще менее реалистический по сравнению с двумя упомянутыми, но его полный диссонансов орнаментальный стиль, раздробленный сюжет (или сюжеты) и множество провокативных риторических фигур (например, кожаные куртки) часто отражают бурное, противоречивое и жестокое время Гражданской войны. Все три романа предлагают личностное видение и понимание советской истории.

Вторая причина, по которой история Пилата и Иешуа не просто репрезентируется, а вводится в роман как отдельный текст, состоит в том, что, хотя в романе Булгакова и присутствует пародийная структура, он не подчинен той деструктивной или дискредитирующей силе, которую обычно отождествляют с пародией. Установка на истинность в романе зависит в значительной мере от метафикциональной тактики: чем более явно выражена интертекстуальность — другими словами, чем больше художественный текст косвенно репрезентирует, а не прямо воспроизводит реальность, — тем менее полно транслирует он жизненный опыт. В нашем случае московская история очевидно интертекстуальна, по сравнению с тщательно скрытой цитатностью истории Пилата и Иешуа. Это не означает, что «ершалаимские» главы лишены интертекстуальности, вовсе нет; однако нельзя сказать, что в истории Пилата и Иешуа нам постоянно об этом напоминают с помощью метафикциональных особенностей.

Теперь хотелось бы сделать два предварительных замечания об обсуждаемых далее примерах подражательной цитатности. Во-первых, эффект подражания в этих примерах не всегда комичен; он варьируется от чисто комического, сочетания комического и серьезного и далее до полной серьезности в отношении к миру. Во-вторых, не следует смешивать параллельные повест-

вовательные структуры интерполирующих и интерполируемых текстов с пародийной структурой, которая возникает между ними. Пародия в романе выполняет иную функцию, чем композиционный параллелизм⁴⁴.

Глава «Поединок между профессором и поэтом», в которой Иван впервые встречается с доктором Стравинским, отсылает читателя к богатой литературной традиции изображения «поединков» (дуэлей) и заставляет внимательней отнестись как к интертекстуальной природе этой главы, так и к тому строго кодифицированному поведению, которого требует поединок⁴⁵. Всего за несколько глав до этого читатель стал свидетелем «дуэли» между Га-Ноцри и Пилатом. В той сцене встреча обвиняемого и судьи вполне подходила под определение дуэли, потому что Иешуа не соблюдал принятые ритуалы допроса. При этом, называя Пилата «добрый человек» вместо «игемон», он нарушал только юридические установления, когда же Иешуа отказывался защищать себя и отрицать сказанное им против кесаря, читатель обнаруживал признаки того кода анахронически описанной ситуации конвенций, который регламентирует поединок. Дуэль, с ее строгими правилами поведения, часто становилась предметом изображения и нарративным символом в литературе XVIII–XIX столетий. Именно нарушение правил изначально беспокоит Пилата: Га-Ноцри отказался бороться за свою жизнь и ведет себя так, как свойственно только «безумным».

⁴⁴ Различие между пародийным и параллельным строением текста иногда бывает трудно провести. Ср.: «Отношение Мастера к Ивану не является в точном смысле слова пародией на отношение Иешуа к Левию Матвею, однако между ними сознательно проводится параллель» [Proffer 1984: 539]. Думаю, что если мы будем различать пародию и параллелизм, то отношения, которые на первый взгляд кажутся двойственными, — как те, о которых пишет Проффер, — окажутся неожиданно значимыми.

⁴⁵ См., например, в [Todd 1986]. В этой и в других сценах Булгаков показывает, что у его интереса к сатире и пародии есть тонкая подоплека. Личные столкновения и разделение на партии в «Мастере и Маргарите» неизбежно пародируют дуэли и балы *belle monde* XIX века, которые часто составляли отдельные эпизоды в произведениях любимых писателей Булгакова, в особенности Пушкина, Лермонтова и Толстого.

Таким образом, и поединок Ивана и Стравинского, представляющий собой еще одну дуэль между безумцем и его судьей, и проигрыш Ивана, предопределен в первой «ершалаимской» главе, где был задан структурно сходный контекст для пародии. Конкретные пародийные аллюзии на встречу прокуратора с Га-Ноцри начинаются уже с того момента, когда Стравинский со своими коллегами входит в комнату Ивана. Белые халаты врачей и особое внимание и уважение, которое сопровождающие выказывают Стравинскому, заставляют Ивана вспомнить Пилата: «Вся свита оказывала ему знаки внимания и уважения, и вход его получился поэтому очень торжественным. “Как Понтий Пилат!” — подумалось Ивану» [Там же: 87]. Мысли Ивана сосредоточены на Пилате, но именно особое, пародийное явление Стравинского, а также то, что доктор владеет латынью, потрясает и расстраивает поэта. Диалог Стравинского и Ивана повторяет сцену допроса Пилатом Га-Ноцри, но явно в комическом ключе, и эта комедия привносит тривиального смысла в трагедию встречи прокуратора и Иешуа.

Комическое звучание усиливается в дальнейшем неожиданным смещением пародийной структуры. Пародия удваивается, если читатель распознает в описании Стравинского и его «свиты» отсылку не только к Пилату, но и к Воланду, чьи беспокойные спутники часто названы в романе «свитой». Слово «свита», таким образом, указывает на удвоение пародии, а слово «шизофрения» ассоциируется у Ивана с Воландом: «Тут одно слово заставило его вздрогнуть, и это было слово “шизофрения” — увы, уже вчера произнесенное проклятым иностранцем на Патриарших прудах, а сегодня повторенное здесь профессором Стравинским» [Там же: 88]. Удвоенная пародийная структура сцены встречи Ивана со Стравинским, таким образом, подтверждает знаменитое утверждение Воланда о том, что он был с Пилатом в саду. К несчастью для Ивана, думая о Пилате, он вспоминает также и о нечистой силе, что еще больше подрывает его и без того хрупкое душевное состояние.

Пилат в романе произносит много запоминающихся слов, но его восклицания «О, боги мои!» и «Яду мне, яду...» имеют особое

значение. Мотивы язычества и классической трагедии, присутствующие в этих призывах богов и просьбах дать яду, приводят в движение конфликт порождающих их кодов. Как и «Братья Карамазовы» Достоевского, «Мастер и Маргарита» по своей сути — христианское произведение. Пилат — это одновременно и обреченный трагический герой, и великий грешник. Даже его недостаток смелости можно воспринимать как «трагическую ошибку» или как «один из самых страшных пороков» [Там же: 310], это слова самого героя, возникающие в его сне. Когда повествователь и Мастер повторяют слова Пилата, они переносят этот конфликт в «большой» роман. Реабилитация Булгаковым Пилата отчасти сводится к тому, что прокуратор становится пограничной фигурой. Запертый между двумя системами, он считает себя жертвой их обеих, как и того жестокого автора, который создал его несчастья и несчастья других.

В главе «Было дело в Грибоедове» уже повествователь — как бы в комическом ужасе перед развернувшейся в ресторане вакханалией — восклицает: «О боги, боги мои, яду мне, яду!..» [Там же: 61]. Повторение слов Пилата указывает либо на то, что повествователь является также и автором романа о Пилате (что маловероятно), либо на то, что и ему известна история Пилата, таким образом очевидна его потенциальная роль пародиста. В пользу последнего говорит разворачивающаяся далее в главе имитация того конфликта, который выше ассоциировался с Пилатом — конфликта между христианством и язычеством. И снова сходные контексты оказываются доступны пародии. Бал у Воланда начинается с выкрика «Аллилуйя!», но джаз и танцы свидетельствуют о несомненно дионисийской, а не христианской атмосфере. Дионисийство привносит языческие обертоны в апокалиптический настрой романа, поскольку культ Диониса включает ожидание «возвращения» бога [Ницше 2014].

Как и в эпизоде встречи Ивана со Стравинским, в главе «Дело было в Грибоедове» пародия оказывается двойной: здесь цитируются и «ершалаимская», и «московская» истории. Кроме того, описанное празднество, несомненно, является еще и вариантом шабаша в главе «Великий бал у Сатаны»: Арчибальд Арчибаль-

дович напоминает дьявола; оба праздника начинаются в полночь; участники вечеринки в ресторане «Грибоедов» столь же духовно мертвы, как мертвы физически проклятые на балу у Сатаны. Важное заключение, которое можно сделать из этих примеров, состоит в том, что повествователь уже в начале романа (сцена в «Грибоедове» составляет пятую главу) выступает в роли возможного читателя и пародиста истории Пилата и Иешуа.

Позиция Мастера как пародиста несколько отличается от позиции повествователя. Хотя и тот и другой повторяют слова Пилата, повествователь знает о своей роли пародиста, а Мастер — не знает. Сказать, что Мастер пародирует собственную историю, было бы неточно. Он повторяет слова Пилата, и это указывает на нарративное сходство интерполирующего и интерполируемого текстов, но можно ли назвать это сходство — или параллель — пародией? Реакция Мастера на волшебное возвращение его рукописи, например, — это всего лишь реакция совершенно измученного человека: «И ночью при луне мне нет покоя... Зачем потревожили меня? О боги, боги...» [Булгаков 1990: 279]. Слова «ночью при луне» прямо отсылают к мотиву трусости и напоминают контекст, в котором Пилат впервые произносит «О боги, боги...». Как и в предыдущих примерах, сходные контексты могут порождать пародии. Мастер, как и Пилат, взывает к богам, поскольку считает, что слишком поздно исправлять сделанное. Он говорит Воланду: «Я теперь никто» [Там же: 277] и в ответ на (неслышное нам) предложение Маргариты шепчет: «Нет, поздно» [Там же: 280].

Эта тема необратимости судьбы связывает Мастера с Пилатом. Последний, в свою очередь, играет роль преступника, который осознает бессмысленность своих действий, но все же убивает повторно, зная, что и так пойдет в тюрьму: «Ему ясно было, что сегодня днем он что-то безвозвратно упустил, и теперь он упущенное хочет исправить какими-то мелкими и ничтожными, а главное, запоздавшими действиями. <...> Но это очень плохо удавалось прокуратору» [Там же: 301]. Пилат и Мастер понимают нравственный смысл своих поступков сходным образом. Они совмещают понятие свободы, скрытой в идее греха (будь им

даже трусость), с понятием мирской судьбы и неискупаемости вины, смешивая элементы христианского и языческого мировоззрений.

К этому моменту читатель романа уже несколько раз мог заметить повторение слов Пилата, но хотя воспроизведение их Мастером, несомненно, содержит некоторую комическую связь с главой «Было дело в Грибоедове», теперь они звучат скорее серьезно, чем комично. Чтобы описать эту перемену тона внутри пародийной структуры, можно представить себе подвижную шкалу подражательной цитации, где на одном полюсе окажется бурлеск, а на другом — пастиш; обе формы являются подвидами пародии (в том смысле, в каком мы употребляем это понятие). Что касается Ивана и рассказчика, то в этих случаях господствует комический элемент, и мы можем говорить о бурлеске. Повторение слов Пилата Мастером ближе к пастишу, то есть более интеллектуальной форме подражания.

Серьезность еще более заметна в третьем примере пародийной структуры романа — сцене прощального посещения Мастером Ивана в главе «Пора! Пора!». Здесь Мастер просит Ивана написать продолжение истории: «Вы о нем продолжение напишите!» [Там же: 362]. Последние слова Мастера «Прощай, ученик!» [Там же: 363] напоминают читателю о Левии Матвее и его неудавшемся плане — ударить Иешуа ножом прежде, чем его распнут, крикнув: «Иешуа! Я спасаю тебя и ухожу вместе с тобою! Я, Матвей, твой верный и единственный ученик!» [Там же: 173]. Таким образом, подражательная цитация в этой позднейшей сцене прощания Мастера и Ивана определяется тем, что Мастер называет Ивана «учеником» (хотя пародия на данную сцену возникнет и в эпилоге).

Однако есть и другие, более очевидные *повествовательные параллели*: надвигающийся шторм, смерть Иешуа и Мастера, отказ Левия Матвея и Ивана от своих прежних профессий и др. Хотя эти параллели и имеют отношение к пародии, они все же выполняют другую функцию. Не следует путать подражание в форме пародийной цитатности (бурлеск или стилизация) и параллелизм, который тоже может породить подобные по-

вествовательные стратегии. Безусловно, обнаруживающийся в романе параллелизм является результатом сохраняющегося на протяжении всего текста временного движения в сторону схождения отдельных нарративных линий.

Однако нет никакого повествовательного параллелизма в построении таких явно пародийных сцен, как встреча Ивана со Стравинским или вечеринка в «Грибоедове». Эти две сцены действительно образуют параллельные повествования, но только с другими сценами в интерполирующем тексте, а пародируют они интерполированный текст, историю Пилата и Иешуа. Прощальные слова Мастера Ивану мало похожи на ту подражательную цитатность, которая характерна для пародии, однако само повествование в этом эпизоде становится поразительно похожим на повествование в «ершалаимской» главе: в этой параллели совпадает даже время действия, поскольку оба события происходят в канун Пасхи.

Пародия на историю Пилата и Иешуа не разрешается и не растворяется в синтезе или совпадении двух рассказов в предпоследней главе романа; она временно подменяется этим синтезом. Во-первых, пародия сохраняется на протяжении почти всего романа: в одной из последних глав продавец валютного магазина пользуется ножом, очень похожим на нож Левия Матвея: «Острейшим ножом, очень похожим на нож, украденный Левию Матвеем, он снимал с жирной плачущей розовой лососины ее похожую на змеиную с серебристым отливом шкуру» [Булгаков 1990: 338]. Более того, роман на самом деле не заканчивается слиянием двух историй, что означало бы смену пародирования повествовательным слиянием. Скорее можно сказать, что московская история и пародия продолжают в эпилоге. Но в чем же тогда суть этого различия между пародийной и параллельной структурами романа?

Кажущиеся параллельными тексты усиливают значимость друг друга: один находит подтверждение в другом. Выше неоднократно отмечалось, что история Пилата и Иешуа в «Мастере и Маргарите» имеет явную установку на истинность. Можно сказать, что поскольку «внешний» роман протекает параллельно с исто-

рией Пилата и Иешуа и в какой-то момент полностью с ней сливается, то, следовательно, он также претендует на истину. Наблюдения над пародийной структурой романа не обязательно опровергают этот тезис, но они действительно усложняют вопрос о стремлении романа превзойти собственную фикциональность и потому требуют обсуждения проблем, касающихся эпистемологического статуса художественного произведения.

Это помогает переосмыслить противопоставление *фикциональность* — *истинность* в отношении реабилитации романом прошлого. Утверждение истинности напрямую связано с решением задачи, чтобы повествование точно передавало реальный опыт и делало субъективный опыт понятным другим. Прошлое, которое роман Булгакова скрыто переносит в будущее, сюжетно — история Пилата и Иешуа, стилистически — реализм XIX века, а по содержанию — истоки христианства, то есть выстроена трехсторонняя трактовка литературной традиции как истории откровения и чистого опыта. Ранее уже упоминалась скрытая интертекстуальность интерполированной истории. История Пилата и Иешуа представлена во «внешнем» тексте романа в *первую очередь как переживаемый опыт* и только *во вторую очередь как текст*. Соответственно, одну главу персонажи слышат, другая снится одному из них, а третью и четвертую нам читает Маргарита. Хотя все эти главы почти наверняка дословно совпадают с текстом Мастера, их «текстовая» природа отходит на второй план, в то время как на первый выходит их «эмпирическая» природа.

Подобным образом Н. С. Лесков, М. М. Зощенко и другие писатели прибегали к определенным приемам повествования (например, к сказовому повествованию от первого лица), чтобы выдвинуть на первый план взаимосвязь между языком персонажа и его личностью, как бы без вмешательства автора. В примечательном рассказе Е. И. Замятина «Слово предоставляется товарищу Чурьгину» (1926), например, использовались забавные ошибки, которые допускает герой в своем политически окрашенном выступлении: они дают представление об идеологической мешанине, царившей в первые советские годы. Искусство как опыт — *внедрение искус-*

ства в жизнь — было одной из целей авангарда, деятели которого пытались разрушить барьеры, разделяющие эстетическое и повседневное. Любой, кто видел супрематистские рисунки на чашках и тарелках, легко поймет, что я имею в виду, хотя помещение этих предметов в музей явно превращает их в эстетические объекты. Если бы история Пилата и Иешуа была написана сегодня, ее можно было бы представить в интернете как своего рода виртуальный текст, созданный всеми, кто его воспринимает, и не принадлежащий никому конкретно. Текст романа «Мастер и Маргарита» пытается обосновать и использовать эту *не-текстуальную* природу повествования о Пилате и Иешуа.

Схождение повествовательных параллелей в главе «Прощение и вечный приют» — это всего лишь одна из трех предпринятых в романе попыток соединения прошлого, изображенного в рассказе о Пилате и Иешуа, с настоящим. Первой попыткой было завершение Мастером романа и борьба за его публикацию; вторая попытка — соединение повествовательных параллелей; третья осуществлялась через описанную выше пародийную структуру⁴⁶. Первая попытка, пусть и вдохновенная, превращала прошлое в материальный объект, который можно создать, отвергнуть, сжечь, волшебным образом восстановить и т. д. Отказ в публикации романа, обывательская неспособность литературных чиновников его понять, (не)окончательное сжигание рукописи Мастером — все это указывает на неудачу первой попытки заставить прошлое серьезно повлиять на настоящее.

Вторая попытка (слияние двух историй), хотя и не заканчивается неудачей, налагает значительные ограничения на концептуализацию прошлого. Роман интерпретирует прошлое по соб-

⁴⁶ Мой анализ этих трех подходов к прошлому и традиции основан на описании Гадамером герменевтического опыта (Erfahrung) традиции, который он анализирует с точки зрения трех отношений «я — ты» (не путать с подходом Мартина Бубера). Третье «я — ты» составляет «исторически сформированное сознание»: «В межчеловеческих отношениях речь... идет о том, чтобы действительно узнать другое “Ты” как именно “Ты”, то есть позволить ему сказать нам что-либо и суметь услышать то, что оно говорит. Для этого требуется открытость» [Гадамер 1988: 424].

ственному образцу — как повествование, подразумевающее неизбежное сближение времен и событий. Глава «Прощение и вечный приют» заканчивается теми словами, которые Мастер обещал поставить в конец своего романа («...Пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат»), однако роман «Мастер и Маргарита» не может закончиться на этом. Хотя конвергенция повествовательных параллелей, как кажется, предполагает равенство и компромисс между прошлым и настоящим, такая открытость по отношению к подлинности прошлого на самом деле невозможна. Интерполирующий роман в итоге всегда «знает» об истории больше, чем сама история: «...ваш роман вам принесет еще сюрпризы», — пророчествует Воланд [Там же: 338]. Мастер не может знать конца своей истории, потому что ее истинный конец заключает его в себя как героя, освобождающего Пилата. (Обратим внимание на то, что здесь Мастер снова меняет статус, превращаясь из автора в героя романа.)

Третья попытка соединить прошлое и настоящее посредством пародии действительно создает между ними подлинно открытые отношения, потому что прошлое проявляется в романе как текст, который может ответить пародирующему голосу настоящего. Это диалогическое отношение к прошлому проникает в роман через «черный ход»⁴⁷. Часто пародия интерпретируется как ограничение, как нечто, указывающее на бесплодность литературных условностей и тупики литературной традиции. Как говорит Леверкюн в «Докторе Фаустусе»: «Почему почти все явления представляются мне пародией на самих себя? Почему мне чудится, будто почти все, нет — все средства и условности искусства *ныне пригодны только для пародии?*» [Манн 1960: 176]. Однако пародия в «Мастере и Маргарите» необычна. Существует огромная разница между текстом-мишенью, объектом пародии, который существует и имеет право голоса только постольку,

⁴⁷ Э. Вахтель указал мне, что этой стратегией пользуются современные композиторы, в особенности Стравинский в «Петрушке» и других произведениях. Соотносимые с музыкой мотивы исследованы Б. М. Гаспаровым [Гаспаров 1978].

поскольку упоминается внутри самой пародии, и пародийной мишенью, сохраняющей свою целостность и независимость, несмотря на пародию.

В связи с этим стоит присмотреться к эпилогу, где роман «Мастер и Маргарита» возвращается к стилю и манере повествования «московских» глав. Слияние двух историй не оставило большого следа в московской современности, если не считать бессонниц и прогулок Ивана во время весеннего полнолуния. Тем не менее пародийный дух, которым была проникнута большая часть романа, присутствует и здесь: снова проявляется повествователь, который прерывает себя, ругает распространителей слухов, тут же повторяя их слова, явно подражает реплике Воланда о «фактах». Он даже высмеивает попытки отождествления истории Пилата и Иешуа с истиной, говоря о себе так: «...пишущий эти правдивые строки сам лично» [Булгаков 1990: 373].

Присутствие в эпилоге металитературной игры и пародии расширяет диалог между прошлым и настоящим, между «ершалаимскими» и «московскими» главами, комично воспроизводя всю цепочку событий, — «история» романа возвращается в форме пародии. Когда рассказчик описывает попытки москвичей рационально объяснить случившееся во время визита Воланда, весь роман как бы повторяется в сокращении. Снова являются черные коты, трикстеры, люди с фамилиями, похожими на *Коровьев*, которых разыскивают власти. Еще важнее то, что читатель узнает: каждый год под влиянием весеннего полнолуния Иван впадает в транс и направляется на Патриаршие пруды. В это время года он становится беспокоен, видит во сне казни и беседующих Пилата и Иешуа, а затем прощается с Мастером и Маргаритой. Появляющийся в финале «профессор» Понырев — это, по сути, пародия на прежнее «я» Ивана (и на «я» других героев), но раз в год он возвращается к своему истинному «я». Теперь, как иронично замечает повествователь, «он все знает и понимает» [Там же: 381]. В новом пародийном образе Ивана теперь оказываются соединены отдельные черты других персонажей: как и Мастер, Иван — историк, и он повторяет слова Пилата («Боги, боги!»), как делали раньше и рассказчик, и Мастер.

Эпилог заканчивается теми самыми словами, которые были обещаны Мастером и уже повторялись в ложном финале — конце главы «Прощение и вечный приют». Тон и синтаксис этих финальных строк вторят торжественности истории Пилата и подтверждают ее независимость и самостоятельную этическую ценность. Таким образом, эти слова появляются в романе в общей сложности трижды, и в каждом случае их повторение подтверждает описанные выше отношения к прошлому: первое в контексте сочинения Мастера («Явление героя»), второе — при сближении повествовательных параллелей романа («Прощение и вечный приют»), третье — в заключении романа и при подтверждении пародийности в эпилоге.

«ТРИЖДЫ РОМАНТИЧЕСКОЕ» АВТОРСТВО

— Вы — писатель? — с интересом спросил поэт.
Гость потемнел лицом и погрозил Ивану кулаком,
потом сказал:
— Я — мастер.

Михаил Булгаков. Мастер и Маргарита

Писатели в «Мастере и Маргарите» по большей части изображаются без симпатии, в особенности если они связаны с советскими литературными институциями. Поэтому читатель испытывает даже нечто большее, чем ожидаемый катарсис, когда Коровьев и Бегемот сжигают правление МАССОЛИТа в доме Грибоедова. Писатель-бюрократ символически уничтожен; однако если это согласуется с более широкой тематикой романа, то нужно понять, какой писатель должен занять место бюрократа. Совершенно очевидно, что роман переопределяет и расширяет понятие авторства — настолько, что следует отбросить все единичное и попытаться понять разнообразие форм этого явления в «Мастере и Маргарите».

Идеализация авторства составляет суть того «покоя», которым был вознагражден Мастер:

О трижды романтический мастер, неужто вы не хотите днем гулять со своею подругой под вишнями, которые начинают зацветать, а вечером слушать музыку Шуберта? Неужели же вам не будет приятно писать при свечах гусиным пером? Неужели вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула? [Там же: 371].

В отличие от мещанства советской Москвы, представленная в этом описании пасторальная картинка обещает спокойную жизнь человека высокой культуры. И неудивительно, что предлагаемый Воландом образ писателя — это одновременно литературная и ретроспективно-литературная традиция, которая в «Мастере и Маргарите» исцеляет личность, восстанавливая утраченную или лишившуюся смысла идентичность.

В финале романа утраченная идентичность Мастера восстановлена, и эту награду он получает за то, что стал *героем* истории Пилата и Иешуа, а не остался ее *автором*. Когда он произносит слова, освобождающие Пилата, Мастер играет роль, которую не предполагал заранее и не мог представить себе в качестве финала своего романа. Как автор Мастер не мог быть окончательно определен в рамках характерной для романного жанра тотализирующей точки зрения, поскольку он был одним из тех, кто создавал такую точку зрения. Таким образом, после восстановления значимой идентичности он впервые эстетически реализуется как личность. Его образ в контексте романа в целом завершен, и это завершение происходит одновременно с его превращением в героя.

Такие повествовательные операции работают благодаря тому, что Бахтин называет авторским (в данном случае булгаковским) «избытком» или «трансгредиентным» видением. Для создания цельного, устойчивого образа героя автор должен, прежде всего, знать о нем больше, чем знает сам герой или мог знать о себе:

В этом смысле эти завершающие моменты трансгредиентны не только действительному, но и возможному, как бы продолженному пунктиром сознанию героя: автор знает и видит

больше не только в том направлении, в котором смотрит и видит герой, а в ином, принципиально самому герою недоступном; занять такую позицию и должен автор по отношению к герою [Бахтин 1986: 17].

Это высказывание Бахтина основано на его убеждении, что невозможно полностью узнать свое положение в мире без дополнительной активности другого. Такая идея проистекает из бахтинского интереса к феноменологии видения: на самом деле мы видим только половину мира и нуждаемся в другом, чтобы увидеть то, что находится позади нас, чтобы в буквальном смысле завершить свое мировоззрение. В таком случае, оценивая отношения автора и героя, можно сказать так: чем больше герой разделяет видение автора, тем менее полным или завершенным оказывается герой, — он разделяет ограниченные знания автора о собственном будущем, о второй половине мира вокруг себя и о тех мотивах своих поступков, очевидных для «другого», но скрыты для «я». В концепции Бахтина существует потенциальная обратная зависимость между близостью автора к своему герою и определенностью и стабильностью образа героя: чем больше автор идентифицирует себя со своим героем, тем менее определенным является образ героя.

Эта обратная связь может способствовать анализу «Мастера и Маргариты», поскольку позволяет размышлять о позиции Булгакова по отношению к главному герою в момент восстановления Мастером его утраченной идентичности. Легко представить Мастера как литературное отражение Булгакова в романе, и особенно легко представить, что пасторальная жизнь автора, протекающая под музыку Шуберта среди цветущих вишен, является воплощением идеальной для Булгакова идентичности. Однако на самом деле все обстоит прямо противоположным образом: мы говорим о том моменте в романе, когда Булгаков, возможно, наиболее далек от Мастера, когда он разрывает связь между собой и своим героем⁴⁸.

⁴⁸ Л. Милн аналогичным образом характеризует вопрос о вине и искуплении в романе: «К вопросу о вине Булгаков обратился в самом начале своей литературной карьеры, в рассказе “Красная корона”. Полет придал вине драматическое воплощение и вывел ее на следующую стадию: покаяние, выражен-

Таким образом, это также определяющий момент для концепции авторства в романе, и это метафорически отмечено только «беззвучием», которое призывает Мастера послушать Маргарита, что в читательском опыте совпадает с текстовой паузой перед эпилогом.

Молчание важно для понимания проблемы авторства, потому что роман редко свободен как от видения Мастера, так и от авторрефлексивного комического поведения повествователя. Булгаков последовательно опосредует в романе свое авторское знание, препятствуя появлению признаков всеведения, которые могут проникнуть, подобно состраданию Маргариты, сквозь трещины в стенах. Это один из показателей присутствия в «Мастере и Маргарите» модернистской эстетики. Каждый творческий метод отражает свой образ автора как неизбежно ограниченного субъекта определенного типа видения. Модернистская литература часто выражает эту частичную природу знания, либо проецируя автора в мир текста в качестве персонажа, либо постоянно напоминая читателю, что текст не истина, а вымысел. В «Мастере и Маргарите» используются оба эти приема, но Булгаков подходит к проблеме иначе, чем другие. Отличие булгаковского романа от многих других произведений состоит в том, что он стремится задействовать оба подхода: превратить литературу в возможную истину, но сохранить при этом ощущение границы между художественным вымыслом и действительностью.

В качестве названия этого раздела я взял определение, которое Воланд дал Мастеру: «трижды романтический». «Трижды» указывает на трехсторонние отношения между личностью и традицией, о которых подробно говорилось в двух предыдущих разделах, а эпитет «романтический» подчеркивает особое отношение к авторству в романе; в конце концов, герой не «писатель», а именно «Мастер». В противоречивой попытке передать правдивость вымышленного сюжета и напомнить нам о том, что вымы-

ное либо в самоубийстве преступника, либо в искуплении. «Мастер и Маргарита» развивает последний из этих двух путей: самоубийство совершается само собой, но человек не может дать самому себе искупление, которое есть прощение грехов, — как и бессмертие, оно может быть даровано только другим» [Milne 1989: 246].

сел не может непосредственно отражать реальный опыт, Булгаков включает в свой роман три различных взгляда на авторство.

Первый и наиболее традиционный, реалистический взгляд на авторство мы находим в поэме Ивана Бездомного, в которой должно было прозвучать предположение, что Христа не существовало, и в некоторых аспектах романа Мастера. Автор здесь — всезнающий, отсутствующий в тексте (как Бог отсутствует в мире); миметическая природа литературы акцентирована. Четкое разделение автора и текста подчеркивает субъектно-объектную эпистемологию, которой подчинено понятие творчества. В поэме Ивана преувеличена роль автора как «рационального наблюдателя»: его цель — подорвать основы мифа о Христе⁴⁹. Язык беспрепятственно репрезентирует существующие в реальном мире объекты, и онтологический статус этих объектов не ставится под сомнение, отчего и выходит так, что Христос у Ивана получился «совершенно живым».

Роман о Понтии Пилате как материальный объект — рукопись, подготовленная к печати, сожженная и восстановленная, — также дополняет реалистический взгляд на авторство в «Мастере и Маргарите». На данном этапе это не только репрезентация подлинных событий с участием Пилата и Христа, но и воспроизводимый «физический» текст⁵⁰. Однако рациональные, дуалистические и материальные аспекты романа Мастера подорваны таким образом, что читатель вынужден отказаться от реалистического и перейти к более герменевтическому взгляду на авторство⁵¹. Под

⁴⁹ Термин «рациональный наблюдатель» отсылает к Дж. Дьюи, который в «Поисках уверенности» развенчал традиционную эпистемологию, указав, что она основывается на видении [Dewey 1988]. Можно вспомнить, что в ранних редакциях «Мастера и Маргариты» Иван рисует на песке для Берлиоза карикатуру Христа. Появившийся вскоре неизвестный «гражданин» (Воланд) тут же опознает на этом рисунке Христа [Чудакова 1988: 392].

⁵⁰ См. [Avins 1986]. Излишне добавлять, что реализм как литературное направление нельзя сводить к таким понятиям, как материальность книги.

⁵¹ Вымысел в истории Пилата и Иешуа остается, разумеется, реалистическим, но это не должно противоречить тому, что роман кем-то создан. Роман мог появиться у кого-то в руках волшебным образом, но при этом оставаться реалистическим произведением.

герменевтическим в данном случае я понимаю то, что литературное произведение не оторвано в качестве объекта творчества автора от его субъективного опыта. Наоборот, оно служит инструментом, с помощью которого автор исследует природу творчества и свойственное этому творчеству понимание личности.

Такой взгляд на авторство позволяет истолковать колебания позиции Мастера, выступающего в качестве то героя, то автора, то снова героя. Это часть булгаковского исследования творчества, в рамках которого авторство Мастера представляет собой попытку Булгакова обрести субъективность, потерянную, когда он превратил самого себя в главного героя собственного романа. Намек на причины такого герменевтического исследования слышится в словах Воланда о том, что каждому будет дано по его вере [Булгаков 1990: 265]. Причем автор наделен особой привилегией: способностью воплотить то, во что он верит, и представить себя в изображенном мире в качестве персонажа. Именно в этом аспекте авторство рассматривается как потенциальная модель для понимания сущности человеческой личности. Тем не менее автор должен в итоге «выйти» из текста, будь то литературный текст или просто продукт творчества его «я», и «вернуть» то, чему он научился в результате самообъективации; в противном случае такое исследование останется незавершенным⁵². В результате Булгакову приходится разорвать свои связи с Мастером — не только для того, чтобы «освободить» героя и вернуть ему утраченную идентичность, но и для того, чтобы вернуться к самому себе и эстетизировать свой жизненный опыт.

⁵² В работе «Автор и герой в эстетической деятельности» Бахтин называет это возвращение от «другого» началом эстетической деятельности, позволяющей собрать и интегрировать самосознание: «Эстетическая деятельность и начинается, собственно, тогда, когда мы *возвращаемся* в себя и на свое место вне страдающего, оформляем и завершаем материал вживания...» (курсив мой. — Дж.В.) [Бахтин 1979: 29]. Именно благодаря «возвращению» к себе из своего общего с Мастером опыта, Булгаков не отождествляет себя полностью со своим романом; такая полная идентификация оставила бы Мастера беззащитным перед лицом критики.

К особенностям модернистской эстетики возвращается и роман, и здесь обнаруживается, что в нем задействовано еще одно представление об авторстве. Если первый подход был реалистическим, а второй герменевтическим, то третий можно назвать «метакритическим». Автор как метакритик понимает самого себя не как носителя рационального знания о рассказываемой истории (подобно Ивану в его поэме) и не как ее внутренне раздвоенного создателя (как Булгаков в романе Мастера). Он ближе к рефлексирующему носителю того странного языка, который называется *литература*. Метакритик, знает, что его способность говорить и быть понятым полностью зависит от того, что говорили до него другие, и выступает в роли пародиста, который иногда пытается высмеять традицию, а иногда подчиняется ей.

Отношение автора как метакритика к произведению литературы не создает *тех же* эпистемологических проблем, которые с очевидностью возникают в первых двух вариантах авторства. Авторство в метакритическом смысле меньше всего похоже на модель личности и предполагается не столько то, что автор является создателем литературного произведения, сколько то, что это произведение создает его. Таким образом, повествователь — это не распространитель слухов, а просто продукт множества слухов внутри своего романа. Пародия — не столько авторский прием, сколько откровение о внутренней зависимости литературных текстов друг от друга. (И в этом заключена постмодернистская привлекательность «Мастера и Маргариты».)

Только признание фундаментального значения пародийного поведения повествователя позволяет в полной мере оценить сложность отношения романа к создаваемому в нем прошлому. Но это отношение — не единственная цель пародийности. В «Мастере и Маргарите» противопоставлены друг другу полярные представления об авторстве. Авторефлексивная игра модернистских нарративных стратегий сама по себе не обладает философскими возможностями реалистической репрезентации; и ни реалистическое, ни метакритическое авторство не способно определить природу творчества и его отношение к человеческо-

му «я», как это делает диалектика автора и героя в герменевтической модели.

Три модели авторства вытекают из замечательного булгаковского интереса к обозначенным литературой эпистемологическим дилеммам. В зависимости от того, какое понимание авторства выбирает Булгаков в каждый данный момент, зависит в значительной степени его критический взгляд. Иногда — как в эпизоде главы «Извлечение мастера», когда Мастер встречает Воланда, все три концепции авторства оказываются задействованы почти одновременно. В сцене, где возвращается рукопись, Мастер характеризует себя словом «никто» и тут же восклицает: «О боги!», повторяя мольбу Пилата. Последовательное подчеркивание природы романа как материального объекта, как текста об утраченной идентичности Мастера, как пародийного подражания воплощает реалистическую, герменевтическую и мета-критическую концепции авторства.

Глава 2

«Доктор Живаго» Бориса Пастернака

Сейчас он ничего не боялся, ни жизни, ни смерти, всё на свете, все вещи были словами его словаря. Он чувствовал себя стоящим на равной ноге со вселенною...

Борис Пастернак. Доктор Живаго

Критические отзывы о «Докторе Живаго» в целом сильно разнятся, но большинство читателей согласны с тем, что изысканный язык этого романа и стихи, написанные заглавным героем, не имеют себе равных в русской литературе XX века [Cornwell 1986; Sendich 1994]. Возможно, действие романа служит всего лишь обрамлением для описаний, а проза — только предлогом для поэзии. Разумеется, сам автор думал иначе, и в этом он был одной веры со своим героем: поэзия должна проложить путь прозе¹. Для молодого Юрия Живаго стихи — это не более

¹ О. В. Андреева-Карлайл приводит слова Пастернака: «...я уверен, что лирическая поэзия уже не в состоянии выразить огромность, необъятность нашего опыта. Жизнь стала громоздкой, слишком сложной. Нам нужны ценности, которые лучше всего выражены прозой» [Карлайл 1993: 653]. Бирнбаум замечает об этом: «В разговоре со мной, который состоялся в Переделкине 30 августа 1959 года, Пастернак постоянно подчеркивал, что он теперь считает именно прозу, а не поэзию, литературной формой, способной адекватно отражать и толковать жизнь современного человека» [Birnbauм 1989: 309]. Пастернак мог также иметь в виду пушкинские размышления по поводу своего пути как писателя.

чем «этюды к большой задуманной картине» [Пастернак 2003–2005, 4: 67].

Пастернак, возможно, сумел создать в своем романе эту «большую картину», однако доктор Живаго так и не закончил прозаическое произведение, для которого служили этюдами его стихи. Мы можем прочитать только завершающие роман Пастернака стихотворения, которые выглядят как субститут несуществующего текста. Живаго сравнивает себя с Адамом и потому имеет право давать наименования ранее безымянным предметам, а не просто описывать их в прозе. И в романе «Доктор Живаго» не столько излагается история главного героя, сколько прилаживаются друг к другу детали мозаики-головоломки — события, которые в своей совокупности представляют картину его жизни. Биография как последовательность связанных временем и причинностью событий уступает место внутренней логике языка в процессе «поэтического» восприятия человеческого «я».

В романе Пастернака история пропущена сквозь восприятие личности, для которой не важна инстанция причинно-следственных связей. В известной статье, посвященной пространственным формам модернизма, Дж. Франк писал: «Произошедшее... можно охарактеризовать как трансформацию исторического воображения в миф — вид воображения, для которого не существует исторического времени и которое рассматривает действия и события определенной эпохи только как воплощение вечных прототипов» [Frank 1963: 60]. Вечным прототипом в «Докторе Живаго» оказывается (романтический) поэт, с которым связан миф о первозданной оригинальности его мировидения. Гамлет в одноименном стихотворении Юрия Живаго, возможно, прав, когда говорит: «Я ловлю в далеком отголоске, / Что свершится на моем веку»; однако при этом создается только еще одно совпадение в романе совпадений, и в стихотворении подчеркнута пассивность героя по отношению к знанию. Роман Пастернака можно прочесть как сугубо реалистическое историческое повествование, как «Войну и мир» XX века, однако при такой интерпретации будет упущен весьма важный и уникальный аспект: полная по-

гlossenность Живаго чувством, что он лишний, и сублимация этого опыта².

В «Докторе Живаго» язык в меньшей степени, чем в «Мастере и Маргарите», связан с идеологией и больше ориентирован на сугубо поэтическое восприятие мира. Поэтому литературный анализ романа Пастернака может и, вероятно, должен отразиться в терминологии, обычно прилагаемой исключительно к поэтическому восприятию. В данной главе я буду говорить в основном о фигуративном языке и, конкретно, о разработанной Р. О. Якобсоном теории двух полюсов языка — метафорического и метонимического. Задолго до создания этой теории Якобсон описывал раннюю прозу Пастернака как ориентированную на метонимию. Таким образом, статья Якобсона «Заметки о прозе поэта Пастернака» (1935) представляла собой пример раннего обращения к проблематике, важной для понимания «Доктора Живаго»; в ней ученый пытался найти терминологию, подходящую для описания поэтической прозы Пастернака.

Сочинение стихов и поэтическое видение мира доктором Живаго создают многие *mises en abyme* в романе; это происходит в тех случаях, когда читатель должен провести параллель между отдельными фрагментами романа и романом в целом. Так, например, наиболее очевидный *mise en abyme* в романе представляет собой цикл стихотворений Юрия Живаго. Преобладание тропов — фигуративного языка — является отличительной чертой «поэтических» сцен в прозе, и они предвосхищают стихотворения, помещенные в самом конце. Таким образом, обращаясь к исследованию метафоры и метонимии, мы обращаемся непосредственно к проблеме нарративного использования *mise en abyme* в романе. Если в том или ином эпизоде ведущую роль играют вопросы идентичности, то эпизод тяготеет к метафоре, если же доминируют исторические и философские вопросы —

² См. превосходное сравнение романа Пастернака с «Войной и миром» [Mossman 1986]. С типом «лишнего человека» Живаго сравнивали многие исследователи; сам Юрий Андреевич, разумеется, отверг бы такое сравнение: «Принадлежность к типу есть конец человека, его осуждение» [Пастернак 2003–2005, 4: 295].

оказывается ближе к метонимии. Однако, как не раз указывал Якобсон, границы между метафорой и метонимией часто стерты, и один троп плавно переходит в другой.

ТРОП КАК ФОРМА ИДЕНТИЧНОСТИ

Активный герой остается абсолютно внешним, он ускользает из поэтического мифа Пастернака. Человек вообще не ведает о том, что «зиждет, ладит и шьет его».

Роман Якобсон. Заметки о прозе поэта Пастернака

Оппозиция *метафора—метонимия* интересовала Якобсона на протяжении всей его научной деятельности. Так, в статье «Два аспекта языка и два типа афатических нарушений» (1956) он пишет о двух способах расположения любых лингвистических знаков³. При первом способе, *комбинации*, «любая языковая единица одновременно выступает и в качестве контекста для более простых единиц и/или находит свой собственный контекст в составе более сложной языковой единицы» [Якобсон 1990: 114]. Эти образующие целое лингвистические единицы находятся, таким образом, в состоянии «смежности». В более широком смысле проявляющаяся в языке тенденция к комбинационному расположению элементов — это контекстуализация. Второй способ, *селекция*, «предполагает возможность замены одной альтернативы на другую, эквивалентную первой в одном отношении и отличную от нее в другом» [Там же: 114]. В этом случае способные заменять друг друга знаки оказываются связаны друг с другом отношением «сходства» (эквивалентности). В этом втором способе расположения элементов проявляется тенденция языка к сравнению и контрастному сопоставлению.

³ Работа написана в соавторстве с М. Халле, см. [Якобсон 1990]. Якобсон и ранее писал о метафоре и метонимии: в статье 1921 года «О художественном реализме» [Якобсон 1987: 387–393], в упомянутой статье о Пастернаке. Однако именно статья об афазии представляет теорию противопоставления этих двух тропов наиболее полно.

Языковые знаки соотносятся друг с другом одновременно по смежности и по сходству, и это двойное отношение, в свою очередь, указывает на семантические линии развития в дискурсе:

Речевое событие может развиваться по двум смысловым линиям: одна тема может переходить в другую либо по подобию (сходству), либо по смежности. Для первого случая наиболее подходящим способом обозначения будет термин «ось метафоры», а для второго — «ось метонимии», поскольку они находят свое наиболее концентрированное выражение в метафоре и метонимии соответственно [Там же: 126].

Метафорический и метонимический полюсы можно обнаружить не только в дискурсе, но и в других знаковых системах и символических процессах: словесном искусстве (поэзии и прозе), живописи, в теории толкования сновидений З. Фрейда и в симпатической магии, описанной Дж. Фрэзером в «Золотой ветви».

Для романа Пастернака «Доктор Живаго» значимы все три аспекта яacobсоновского противопоставления метафорического и метонимического полюсов⁴. Во-первых, поэзия тяготеет к метафоре, а проза — к метонимии [Яacobсон 1987: 331; Яacobсон 1990: 130]. В своем знаменитом определении Яacobсон указывает: «Поэтическая функция проецирует принцип эквивалентности с оси селекции на ось комбинации» [Яacobсон 1975: 204]. Стихи, следовательно, ориентированы на метафорический полюс, «ось селекции». Посредством ритма, метра и других форм параллелизма поэзия устанавливает сходства, работает «принцип эквивалентности». Проза (в особенности реалистическая) в отличие от поэзии «метонимически отклоняется от фабулы к обстановке, а от персонажей — к пространственно-временному фону» [Яacob-

⁴ По любому счету теория Яacobсона о биполярности в языке оказала существенное влияние на гуманитарные науки. К. Леви-Стросс использовал идеи Яacobсона в книге 1962 года «Первобытное мышление» [Леви-Стросс 1994], основы для становления структурной антропологии. Противопоставление метафоры и метонимии играет важную роль в переосмыслении Ж. Лаканом фрейдовского психоанализа [Лакан 1977]. Д. Лодж предложил всеобъемлющий обзор теории Яacobсона [Lodge 1977: 73–124].

сон 1990: 127]. В статье 1935 года о ранней прозе Пастернака Якобсон пишет, что «его лиризм, в прозе или в поэзии, пронизан метонимическим принципом, в центре которого — ассоциация по смежности» [Якобсон 1987: 329]. Исследователи не раз обращались к вопросу, сохраняется ли эта роль метонимии в написанном позднее романе «Доктор Живаго» [Birnbbaum 1989; Mossman 1989; Birnbbaum 1980]⁵.

Второй аспект якобсоновской теории относится к истории литературы. Якобсон провозглашает, что тяготение к тому или иному языковому полюсу меняется в разные периоды литературной истории; другими словами, эта тенденция может эстетически противопоставлять одно литературное направление другому.

Неоднократно отмечалось главенство метафоры в литературных школах романтизма и символизма, но еще недостаточно осознан тот факт, что именно господство метонимии лежит в основе так называемого «реалистического» направления и предопределяет развитие этого направления, которое относится к промежуточной стадии между упадком романтизма и началом символизма и противопоставлено и тому и другому [Якобсон 1990: 127].

Якобсоновская идея противопоставления метонимии и метафоры потенциально способна определять интертекстуальность и, следовательно, особые отношения внутри литературной традиции, через саму тропологическую природу романного языка [Смирнов 1994]. Модернистские романы часто оказываются метафизическими, поскольку на первый план выходит выбор автором художественного приема. Доминирование метафорического или метонимического переноса в тексте произведения может получать отражение в восприятии литературной традиции. Так, писателю необязательно прямо упоминать «тяжелую походку» княжны Марьи или зубы Вронского, чтобы напомнить читателю о прозаической традиции Толстого: того же результата можно достичь с помощью постоянных метонимических харак-

⁵ См. ниже обсуждение работ Х. Бирнбаума.

теристик персонажа. Осознанное сопоставление одного автора с другим принадлежит, разумеется, к метафорическому полюсу.

Последний, третий аспект теории Якобсона представляет для нас особый интерес: это соотносительность языка с субъективным ментальным опытом. Напомним, что главный вопрос, который поднимает Якобсон в своей программной статье о метафоре и метонимии, — это объяснение двух видов афазии. Неспособность порождать или распознавать метонимические элементы указывает на один тип афазии, а неспособность порождать или распознавать метафорические — на другой. Это структурирование опыта через тропы (или, точнее, указание на то, что за тропами стоят структуры ментального опыта) связано с вопросами идентичности и репрезентации «я» в романной прозе. Так, например, проекция «я» персонажа (Юрия Живаго) в авторство (его стихотворений) может опираться на тропы, которые отличаются или не отличаются от тех, которые использовались в прозе для характеристики этого героя. Таким образом, в романе Пастернака присутствует семиотический аспект в вопросах, касающихся литературного авторства и личности.

«Доктор Живаго» — это роман раздвоения, и метафорический и метонимический в разных моментах развития сюжета, в том числе и совмещающий два этих аспекта. Более того, метафорическая и метонимическая организация языковых единиц в тексте романа не соответствует в точности разделению на прозаическую и стихотворную части.

Если принять во внимание влияние, оказанное Якобсоном на славистику (и не только на нее) в XX веке, не вызовет удивления, что нашлись ученые, которые уже предприняли анализ метафорического и метонимического полюсов в прозе Пастернака. Наиболее примечательны в этом отношении две статьи Х. Бирнбаума [Birnbaum 1980, Birnbaum 1989]⁶. В этих работах автор,

⁶ Бирнбаум занимался также проблемой жанра романа «Доктор Живаго» [Birnbaum 1984]. Я старался учесть тонкие замечания Бирнбаума и следовал по проложенному им пути в анализе некоторых фрагментов романа, которым ранее не придавал значения.

следуя за Якобсоном, доказывает, что пастернаковский роман основан одновременно на метафоре и на метонимии; повествование балансирует между этими полюсами и часто переходит от одного к другому [Birnbaum 1980: 33; Birnbaum 1989: 296]. Примеры метафоры и метонимии Бирнбаум использует, среди прочего, для того, чтобы показать связь между введенным Шкловским понятием «остранение» и якобсоновским анализом поэтических приемов, тяготеющих к тому или иному из полюсов оппозиции *метафора — метонимия* [Birnbaum 1980: 35]. Исследователь считает, что роман Пастернака представлял собой эксперимент в области композиционных принципов и в итоге стал примером того жанра, который он называет «Gedichtroman», противопоставленный «Romangedicht»; примером последнего может служить ахматовская «Поэма без героя» [Birnbaum 1989: 291], ср. [Birnbaum 1984]. Главным объектом интереса для Бирнбаума в этих статьях является эволюция поэтики Пастернака. «Доктор Живаго» лучше всего подходит для сравнений с ранней прозой и поэзией автора, в особенности со сборником «Сестра моя — жизнь», и эти сравнения подтверждают мысль о том, что «манера зрелого Пастернака... отмечена несомненным отказом от раннего герметического интроспективного стиля» [Birnbaum 1980: 28; Birnbaum 1989: 295].

Не споря с Бирнбаумом, я хотел бы подойти к якобсоновскому противопоставлению метафоры и метонимии иначе, обратившись к проблеме отношения литературной традиции к «я». Интерпретация, ставящая в центр внимания *mise en abyme*, предполагает некий перенос значения — либо метафорический, либо метонимический, так как отождествление интерпретатором отдельного примера, взятого из определенного текста, и собственно текста в целом означает допущение, что метафорический принцип замещения возможен, по крайней мере теоретически. Однако не каждый случай переноса значения представляет собой *mise en abyme*. Рассматривая риторические переносы значений в романе как примеры неудач Юрия Живаго в «процессах означивания», я прибегаю к якобсоновскому методу лингвистического анализа в рамках более психологизированного исследования отношения семио-

тики к личности⁷. Постоянные указания в тексте романа на то, что несчастливо заканчивающиеся любовные истории Живаго служат причиной его чувства несостоятельности, неудовлетворенности своим поэтическим мировидением, провоцируют интерпретаторов пойти по этому пути понимания авторского замысла. Хотя Бирнбаум и признает, что тропы сами по себе создают сложный образ своего создателя, в его интерпретации фигуративный язык в романе служит главным образом целям острашения.

Общее движение метафор и метонимий в «Докторе Живаго» имеет сложный характер. Рассмотрим первое предложение романа: «Шли и шли и пели “Вечную память”, и когда останавливались, казалось, что ее по-залаженному продолжают петь ноги, лошади, дуновения ветра» [Пастернак 2003–2005, 4: 6]. В данном случае работает скорее принцип метонимической смежности, чем метафорического сходства. Когда похоронная процессия останавливается, то кажется, что продолжают петь ее составные части. Для пастернаковского романа типична ситуация, когда окружающие явления, как кажется, продолжают действия главных героев, в особенности самого Живаго. Такой вид переноса значения подчинен задаче интегрировать действенное начало в органический универсум, и Пастернак часто показывает личный внутренний мир Живаго как целостный самодостаточный универсум⁸.

Самого Юрия Живаго еще нет на сцене, но перемена в ведущем способе переноса значения подготавливает его появление. Гроб

⁷ Под «процессом означивания» я имею в виду конституирование идентичности субъекта в языке. Я уравниваю этот процесс с повторяющимися попытками Живаго получить архаическую надежную идентичность через метафору. Ср. [Кристева 1997: 270].

⁸ Х. Уайт, который называет подобные тропы более корректно синекдохами, видит важнейшее отличие между метонимией и синекдохой в противопоставлении их возможностей редукции (в случае метонимии) и интеграции (в случае синекдохи). Он рассматривает, например, метонимию «пятьдесят парусов», обозначающую 50 кораблей, как механистическую редукцию; в то же время фраза «он весь — сплошное сердце», в котором сохраняется свойственное метонимии отношение части и целого, можно прочесть как синекдоху, «предполагающую качественные отношения между элементами целого» [Уайт 2002: 55]. Логическое ударение в данном случае падает на свойственную синекдохе *качественную* цельность.

с телом его матери опускают в землю и начинают забрасывать комьями земли с помощью лопат: «Отбарабанил дождь комьев, которыми торопливо в четыре лопаты забросали могилу. На ней вырос холмик. На него взошел десятилетний мальчик» [Там же]. Не случайно первая (соединяющая звуковые и визуальные ассоциации) метафора в романе — «дождь комьев» предшествует явлению главного героя.

Хотя роман начинается метонимически — контекстуализацией изображения похоронной процессии со всеми «смежными» подробностями, — появление Живаго происходит метафорически, так как его идентичность запечатлевается с помощью образа волчонка:

Его курносое лицо исказилось. Шея его вытянулась. Если бы таким движением поднял голову волчонок, было бы ясно, что он сейчас завоет. Закрыв лицо руками, мальчик зарыдал. Летевшее навстречу облако стало хлестать его по рукам и лицу мокрыми плетью холодного ливня [Там же].

Это компактное описание — пример той риторической сложности, которая обычно сопутствует указаниям на идентичность Живаго. Читатель сталкивается вначале с метафорой волчонка; возможно, этот образ указывает и на то, что осиротевший мальчик оставлен матерью «стае волков». Затем, как и в самом начале романа, следует метонимическая характеристика атмосферы: возникает образ летящего навстречу герою облака. Наконец, как бы предваряя (преждевременно) мистическую поэтическую силу Живаго, слезы мальчика подхватывают и воплощают прозвучавшую ранее метафору дождя — и разражается ливень.

Появление поэта Живаго, особенно в тех случаях, когда воспроизводится его поэтическое мировидение, регулярно описывается с помощью метафор. В процессе этого метафорического поворота формируется один из общих аспектов сюжета романа — аспект, который можно назвать антиисторическим, поэтическим и метафорическим. (Метафигциональность и другие метаязыки тяготеют к метафорическому полюсу, потому что стремятся заменить один ряд означающих другим.) Например, появление на первой

странице романа десятилетнего Юры у могилы матери вызывает следующее отступление: «Только в состоянии отупения и бесчувственности, обыкновенно наступающих к концу больших похорон, могло показаться, что мальчик хочет сказать слово на материнской могиле» [Там же]. Как описание отдельного события этот отрывок метонимичен: образ вызывается отупением, ставшим следствием похорон. Однако как часть сюжета эта сцена имеет более важное метафорическое значение. Хотя юный Юра и не произносит речи на могиле матери, через несколько сотен страниц, в эпилоге, Живаго как бы заговаривает с Гордоном и Дудоровым *из* могилы, когда они читают подборку его стихотворений. Подоплека этого явления серьезнее, чем моя игра слов: в определенном смысле подборка стихов Живаго не только служит субститутотом всего романа, но и является кульминацией сюжета.

В эпилоге Гордон рассуждает о том времени в русской истории, которое совпадает со временем начала романа:

Возьми ты это блоковское «Мы, дети страшных лет России», и сразу увидишь различие эпох. Когда Блок говорил это, это надо было понимать в переносном смысле, фигурально. И дети были не дети, а сыны, детища, интеллигенция, и страхи были не страшны, а провиденциальны, апокалиптически, а это разные вещи. А теперь *все переносное стало буквальным*, и дети — дети, и страхи страшны, вот в чем разница (курсив мой. — Дж. В.) [Там же: 513].

Метафорическое *стало* буквальным в конце романа, а первая часть сравнения оставила, возможно, лишь (метонимический) след в читательской памяти. Отчуждение Юры-«волчонка» от мира ничего не понимающих людей или положение сироты в мире «волков», буквализируется, например, в Варькине, где Живаго и Стрельников по очереди отбиваются от приближающихся к дому волков.

Однако говорить о том, что в романе «переносное становится буквальным» нужно с осторожностью. Метафора — это не математическое уравнивание, в ней, так сказать, «просвечивает» образ, возникший в результате ее целенаправленного построения. Когда

в начале романа «дождь комьев» начинает «барабанить» по гробу, читатель еще не видит эти комья и дождь в одном кадре; дождя еще нет, однако одно *становится* другим, словно способность предмета или явления к трансформации подспудно ожидала реализации.

Я сознательно придаю метафоре эту дополнительную «переносную» интерпретацию в том смысле, который предлагал Э. Ауэрбах, поскольку «метафорический» сюжет в «Докторе Живаго» (противопоставленный «метонимическому») содержит телеологическое измерение, с которым не вполне справляется теория метафоры Якобсона. «Аллегорически-фигуральное истолкование», согласно Ауэрбаху,

устанавливает взаимосвязь между двумя событиями или лицами, из которых одно означает не только себя, но и второе, другое же, напротив, включает в себя или исполняет первое. Оба полюса фигуры разделены во времени, но как действительные события или лица они лежат во временной плоскости; оба они содержатся в том льющемся потоке, который есть историческая жизнь, и только понимание, *intellectus spiritualis* их взаимосвязи представляет собой духовный акт [Ауэрбах 1976: 90].

Связь этих событий или лиц становится понятна только в результате отсылки к «вертикальному» Божественному Провидению, а не путем апелляции к «горизонтальной», каузальной и темпоральной истории.

Вертикальную и горизонтальную оси в аллегорически-фигуральном истолкования Ауэрбаха можно связать, соответственно, с метафорической и метонимической осями в лингвистической теории Якобсона. В своем анализе «Доктора Живаго» я хотел бы сохранить телеологическое измерение ауэрбаховской вертикальной оси — Божественного Провидения⁹. В то же время с помощью

⁹ И. Кутик предлагает сходную интерпретацию телеологического использования Пастернаком в стихах метафоры, которую исследователь называет «скрытым эпическим приемом», и замечает почти мимоходом, что в этом заключен пастернаковский дуализм, «его раздвоенность между поэзией

якобсоновской метафорической оси я буду подчеркивать смысл лингвистической «селекции». «Селекция» обозначает сознательную или бессознательную ментальную деятельность говорящего, и именно эта селективность в якобсоновской лингвистической теории метафоры коррелирует с метафизическим использованием *mise en abyme* в «Докторе Живаго».

Цикл стихотворений Юрия Живаго «заканчивает» роман в двух смыслах этого слова. Во-первых, он хронологически завершает роман, утешая Гордона и Дудорова, наполняя их чувством оптимизма относительно того, что исторические события недавнего прошлого действительно отзовутся чем-то лучшим в будущем. Таков исторический и каузальный финал романа. Во-вторых, финал воплощает поэтический (провиденциальный) план романа и является его целью в особом смысле. Мы, читатели, ждали, что Живаго действительно «заговорит» — еще начиная с той сцены, когда он стоял у материнской могилы. Теперь перед нами открывается поэтический и метафизический финал романа, и он же оказывается самым явным *mise en abyme* в «Докторе Живаго».

В качестве *mise en abyme* финальные стихотворения выполняют роль возможного субститута всего романа «Доктор Живаго». Роман, так сказать, подталкивает читателя к тому, чтобы увидеть в Юрии Андреевиче литературную версию личности Пастернака и отнести к стихам героя как к еще одной, потенциальной, версии всего романа. *Mises en abyme*, таким образом, вписываются в фигуративное измерение романа, поскольку привлекают внимание к сходствам между интерполированным и интерполирующим текстами¹⁰.

и прозой» [Kutik 1994: 109]. Телеологический аспект должен напомнить о том, что различие между метафорой и метонимией не столь значительно. Когда «комья земли» превращаются в «дождь», когда материализуется метафора, мы видим *процесс*, который напоминает метонимическую смежность.

¹⁰ Как говорилось во «Введении» к настоящей монографии, «Стихотворения Юрия Живаго» являются *mise en abyme* и отражают, если пользоваться терминологией Делленбаха, «высказывание» (utterance). Однако эти стихи — еще и *mise en abyme* «произносительного» типа (enunciation), потому что Живаго утверждает, что его стихи — это подготовительная работа для большого прозаического произведения, которое, надо полагать, должно напоминать сам роман «Доктор Живаго».

Mise en abyme всегда становится, по крайней мере на одной из стадий истолкования, потенциальной метафорой или метонимией всего текста. *Завершить* роман с помощью подборки стихов Живаго — а это сравнительно редкий способ использования *mise en abyme* [Dällenbach 1989: 61]¹¹ — означает указать на то, что роман не обязательно нуждается в прозе для восхождения к поэзии и что мы можем убрать за собой лестницу, по которой поднимались.

ДЕТСТВО И АВТОРСТВО

Так начинают. Года в два
От мамки рвутся в тьму мелодий,
Щебечут, свищут, — а слова
Являются о третьем годе.
Так начинают понимать.
И в шуме пущенной турбины
Мерещится, что мать — не мать
Что ты — не ты, что дом — чужбина.

Борис Пастернак, 1921

Подобно роману Булгакова, роман Пастернака обращается к метафизическим и историко-литературным аспектам личности. Но если Мастер — это человек без биографии, то главные герои Пастернака, в особенности Живаго и Лара, получают пространные жизнеописания. *Форма* всей жизни здесь

¹¹ Делленбах пишет о таких *mises en abyme*: «Если начальный *mise en abyme* говорит *все* до того, как действительно начался вымысел, то финальному или конечному *mise en abyme* *ничего* сказать, кроме повторения того, что уже известно. <...> Это серьезное ограничение, которого, по-видимому, можно избежать только одним способом: переходом на более высокий уровень и универсализацией смысла повествования» [Dällenbach 1989: 65]. Такой «трансцендентальный» финал, в определенном смысле весьма подходящий для характеристики цикла стихов Живаго, подчеркивает также, что все предыдущее *не было* трансцендентным, как с некоторой иронией замечает Делленбах.

интересует автора гораздо больше, чем в «Мастере и Маргарите», и хотя «Доктор Живаго» нельзя назвать традиционным биографическим романом, в нем собраны воедино самые значительные события в жизни протагонистов.

Можно указать на три краеугольных камня в изображении «я», посредством которых жизнь героев Пастернака может быть истолкована метафорически или метонимически. Идентичность в «Докторе Живаго» зависит от отношений человека к семье, истории и широко понимаемой поэзии. Пастернак описывает семью через призму отношений *родители — ребенок*: потеря одного или обоих родителей заставляет ребенка выискивать им замену — тех, к кому он мог бы привязаться. История предстает либо «аллегорически-фигурально» (то есть метафорически) в терминах Ауэрбаха, либо каузально (метонимически), и по отношению к истории личность оказывается либо активно воплощающим ее деятелем, либо объектом, растворяющимся в историческом потоке. Наконец, поэзия в романе может предстать либо как аналог жизни, которую творческое «я» населяет метафорами самого себя, либо как средство объяснения жизни, которое действующее лицо использует эвристически. В данном случае я сосредоточусь в первую очередь на семье и поэзии в двух появляющихся в начале романа *mises en abyme*: «немой сцене» Лары и Комаровского и эпизоде, где Живаго объясняет свое философское понимание того, что такое сознание, сидя у постели Анны Ивановны во время ее болезни.

Первые несколько частей романа «Доктор Живаго» можно было бы с полным правом назвать «Сироты»¹². Юра, Лара, Гордон и Дудоров — все они лишены «нормального» детства. Отец и мать Живаго скончались, и он воспитывается в семье Громеко. У Лары есть только мать, от которой девочка быстро отчуждается; некоторое время Лара живет у Кологривовых. Гордон чувствует себя словно запертым в патриархальной еврейской семье и, подобно Живаго, переселяется к Громеко. Отец Дудорова, террорист, отбывает каторгу, мать бросила сына, и Дудоров, как Лара, выну-

¹² См. сравнение с Диккенсом [Barnes 1990].

жден временно поселиться у Кологривовых¹³. Из главных персонажей только детство Тони похоже на обычное счастливое. Таким образом, с самого начала романа Пастернак обращает внимание читателя на отсутствующие стороны семейного треугольника. При этом автор, по-видимому, подразумевает, что в этих условиях привязанность можно легко перенести на тех, кто символически замещает отсутствующего ребенка или родителя.

Например, в эпизоде в поезде отец Юрия Живаго проявляет по отношению к Мише Гордону нежность, которую тот оценивает, как «не ему предназначенную» [Пастернак 2003–2005, 4: 19]. Читатель, разумеется, понимает, что Живаго-старший видит в мальчике своего брошенного сына — ровесника Миши. Более сложный пример — Лара, занимающая место своей матери в качестве любовницы Комаровского, который занимает место отца и для нее, и для ее брата. Наконец, сам Юрий Живаго, похоже, все время переносит привязанность к умершей матери на похожих женщин; этот перенос может быть как не связанным с любовью (Анна Ивановна), так и любовным (Тоня, Лара, Марина).

Отношения Живаго с женщинами можно предварительно объяснить, следуя психоаналитической модели, согласно которой любовные интересы мужчины сводятся к попыткам найти объект привязанности, который напоминал бы его мать. По Фрейдю, смерть матери Юрия можно рассматривать как прерывание важного для формирования «я» либидинального развития в тот момент, когда ребенок переносит свою привязанность с самого себя на другого — то есть на мать, если следовать традиционной

¹³ Описание детства у Пастернака во многом опираются на литературные традиции XIX века. См. книгу Э. Вахтеля, в особенности главу «Канонизация мифов русского дворянского детства» [Wachtel 1990: 82–130]. К числу «канонизированных мифов» можно отнести идеализированную мать и расточительного отца Живаго, а также несчастливое детство разночинца Дудорова. Хотя «Война и мир» — наиболее очевидный претекст романа Пастернака, к числу предшественников надо добавить также «Детство» и ряд других произведений Толстого. См. ниже обсуждение «Анны Карениной», «Крейцеровой сонаты» и «Смерти Ивана Ильича».

интерпретации. Я полагаю, что тропы, на которых строится образ Живаго, будет полезно сравнить с тем, как сам герой в течение жизни изживает свою страсть к той или иной женщине.

Наиболее важный факт, который здесь нужно принять во внимание, это нарушение обычного течения семейной жизни и перенос объекта привязанности на потенциально плохо сформированные структуры развития «я» и создания идентичности взрослого человека. При этом не так важно, интерпретируется ли психология главных героев романа со строго психоаналитических позиций. Важно, что мы отмечаем у пастернаковских «сирот» проявляющееся на протяжении всего романа желание найти *замену* семье. Это желание постоянно принимает новые формы или меняет старые ради истолкования «я» в новых семейных контекстах. Для Живаго проекции своей личности связаны также с литературными устремлениями; для Гордона они включают его антисемитизм и некритическое принятие идей Веденяпина о христианской личности¹⁴. История Лары, однако, представляется иной.

Ее путь гораздо легче проследить, чем путь Живаго или Гордона, поскольку, в отличие от Юрия, она не обладает способностью превращать свои кризисы и неудачи в произведения искусства, сублимирующие дилеммы идентичности. Другими словами, трагедии Лары не становятся с течением времени эпизодами некой сочиненной ею самой романтической версии ее жизни. Напротив, другим легко удастся эстетизировать Лару и превратить ее в собственное «произведение». Так, Комаровский превращает Лару в «падшую» из «французского романа» [Там же: 46], а Живаго считает ее, среди прочего, героиней героической сказки [Там же: 528]. Описывая роман Лары с Комаровским, Пастернак намекает на нескольких знаменитых героинь русской литературы: Анну Каренину, Зинаиду из тургеневской «Первой любви», Олю Мещерскую из «Легкого дыхания» Бунина, Катерину из «Грозы» Островского. Для самой Лары ряд происходящих

¹⁴ Об антисемитизме см. [Segal 1977]. Кратко касается этого вопроса и Л. С. Флейшман [Fleishman 1990: 263–267].

с ней трагических событий означает, разумеется, быструю потерю идентичности, а для понимания романа в целом эти события указывают на то, что Пастернак связывает идентичность с историей литературы. Такие пересечения «я» с литературой играют важнейшую роль для *mises en abyme*. Рассказ о сексуальной трансгрессии часто сопровождается повествовательным приемом обрамления, а в дальнейшем воспроизводится с отсылками к другим произведениям: такой подход делает подобные эпизоды ключевыми для интерпретации Пастернаком истории литературы через образ Лары¹⁵. Ее роман с Комаровским, как и другие сцепления эпизодов в «Докторе Живаго», показывает, что Пастернак занят переоценкой эстетики XIX века. В то же время этот ряд эпизодов демонстрирует и различие в описании формирования идентичности Лары и Юрия.

События, которые приводят к «немой сцене» Лары и Комаровского, усиливают литературное обрамление образа Лары. После ночи, проведенной с Комаровским, она возвращается домой, где все еще спят. На ней светлое платье и вуаль, которые она взяла на один вечер в мастерской, «как на маскарад» [Там же: 46]. Она садится перед материнским туалетным столиком: «Она сидела перед своим отражением в зеркале и ничего не видела» [Там же: 46]. «Если мама узнает, она убьет ее. Убьет и покончит с собой», — думает Лара [Там же: 46], считая себя «падшей» из «французского романа». Более того, героиня представляет, как «завтра пойдет в гимназию сидеть за одной партой с этими девочками, которые по сравнению с ней еще грудные дети» [Там же: 46]. И она взывает к Господу, спрашивая, как все это могло случиться.

Этот фрагмент показывает одновременно и формирование идентичности героини в начальных главах романа, и обрамление образа Лары. Во-первых, здесь присутствует треугольник — мать,

¹⁵ Аналогичное использование повествовательного обрамления отмечалось Э. Манделкер у Толстого, Ч. Изенбергом у Тургенева (в особенности обсуждение немой сцены и *mises en abyme* в «Первой любви») и А. К. Жолковским у Бунина [Mandelker 1993; Isenberg 1993; Zholkovsky 1994: 88–113].

дочь и их общий любовник. Стоит напомнить, что роман Лары и Комаровского начинается в тот момент, когда она вместо матери отправляется с ним на именины. Во-вторых, в тот вечер, когда возникает эта любовная связь, одежда Лары символизирует и потерю девственности, и стирание идентичности вследствие того, что она заменяет мать в качестве любовницы Комаровского. «Почти белое» платье Лары и ее вуаль, взятые «как на маскарад», означают, что она потеряла собственную идентичность — из-за вуали не видно ее лица — и приняла чужую (материнскую) идентичность.

Однако Лара приняла материнскую идентичность не в большей мере, чем потеряла свою; проблема состоит в том, что, перестав быть собой, она и другой не стала. Этот парадокс — ключ к многозначности сцены, в которой Лара смотрит на свое отражение в материнском зеркале и «ничего не видит». Лара оказалась в некоем «промежуточном» положении: она не ребенок и не взрослая, но «не ребенок» — в особенности¹⁶. То, как она называет своих соучениц («грудные дети») важно, поскольку эта идиома предполагает в перспективе (онтогенетического) развития психологический разрыв между матерью и дочерью, что и является результатом романа Лары с Комаровским.

Данный эпизод можно прочитывать как нарративное обрамление, но можно обратить внимание и на скрытые в нем качества «картины». Вуаль и платье сливаются в белое пятно, в особенности если их обрамляет зеркало, в котором Лара «ничего не видит». Впоследствии она вспоминает знаменитую картину «в отдельном кабинете, с которого все началось», как метафору потери девственности. «И она тогда еще не была женщиной, чтобы равняться с такой драгоценностью. Это пришло потом» [Там же: 54]. Пастернак ассоциирует превращение Лары в вещь (и ее коммо-

¹⁶ «Бездомность» идентичности выпадает на долю персонажей особенно часто в эпоху временной «промежуточности» (лучшего термина, похоже, не подыскать). Пастернак выявляет подобную семиотическую интермедию во сне больного тифом Живаго: герою кажется, что он пишет «поэму не о воскресении и не о положении во гроб, а о днях, протекших между тем и другим» [Пастернак 2003–2005, 4: 206].

дификацию: ее теперь можно сравнить с ценным произведением искусства) и потерю идентичности одновременно с живописным и нарративным обрамлением. Так возникает скрытая (темпоральная) переключка между капитализмом, который представляет Комаровский, и рассказанной Пастернаком историей. Более того, превращение Лары в эстетический объект, с одной стороны, и текст романа, с другой, предваряют ее молчание в «немой сцене».

Пастернак использует эту лакуну в развитии «я» Лары для того, чтобы переосмыслить отношение литературной традиции к современным чертам «я». Это происходит отчасти за счет цитирования и смещения знакомых еще читателю XIX века кодов. Поясним нашу мысль с помощью сравнения.

Для Живаго кризисы идентичности сублимируются в творчестве, которое позволяет ему постоянно переделывать и переосмыслять свой личный опыт. Для Лары соотношение «я» и литературы «наивно» в том смысле, что она не опознает литературные клише (очевидные читателю). Она не воспринимает эти клише как нечто личное, относящееся к ее собственной жизни, которая исключена из ряда типичного и тем самым преодолевает их. («Принадлежность к типу есть конец человека, его осуждение», — говорит Живаго [Там же: 295].) В рассказе «Легкое дыхание» Бунин, в противоположность Пастернаку, показывает, что поведение Оли Мещерской отрицает литературную типичность: нарушение правил служит поводом «выговориться», например, в дневнике, что и провоцирует офицера ее убить. Такой вид авторства (или такой стимул к авторской деятельности) не пересекает гендерные границы равным образом в «Докторе Живаго» (хотя в других отношениях возлюбленные Юрия оказываются «сильнее» его, они менее типичны и лучше приспособлены к эксцессам послереволюционной русской жизни, чем он сам).

«Немая сцена» Комаровского и Лары включает в себя «перевод» Юрием (и Пастернаком) клише «падшей девушки» на современный язык. Юра и Миша сопровождали Громеко и Тышкевича в гостиницу, где пыталась отравиться мать Лары. Ожидая Громе-

ко, чтобы идти с ним домой, мальчики тайком наблюдают за Комаровским и Ларой:

Тем временем между девушкой и мужчиной происходила немая сцена. Они не сказали друг другу ни слова и только обменивались взглядами. Но взаимное понимание их было пугающе волшебным, словно он был кукольником, а она послушною движением его руки марионеткой. <...> Это было то самое, о чем они так горячо год продолжали с Мишей и Тоней под ничего не значащим именем пошлости, то пугающее и притягивающее, с чем они так легко справлялись на безопасном расстоянии на словах, и вот эта сила находилась перед Юриными глазами, досконально вещественная и смутная и срывающаяся, безжалостно разрушительная и жалующаяся и зовущая на помощь, и куда девалась их детская философия и что теперь Юре делать? [Там же: 62–63].

Что касается Лары, этот эпизод показывает пример полного подчинения и стирания личности и воли; для Живаго он служит уроком, вторящим интеллектуальной эволюции его дяди Веденяпина, который отходит от толстовства; и, наконец, Пастернаку он позволяет перевести клишированный литературный прием из реалистического в модернистское (возможно, блоковское) понимание. Слияние тем человеческого «я», эстетического/интеллектуального воспитания и литературной традиции делает этот эпизод эмблематичным для «Доктора Живаго» и центральным для понимания *mise en abyme* в романе.

Сведение личности к нулю, начавшееся с неполноценной семьи Лары и доведенное до предела в тот момент, когда она стала любовницей Комаровского, сменив в этой роли свою мать, теперь полностью завершено. Отождествление Лары с матерью, возникшее благодаря любовной истории с тем же мужчиной, символически перечеркнуто попыткой самоубийства матери. Капитуляция матери перед «безжалостно разрушительной» силой заставляет Лару увериться, что ей самой приходится выбирать между самоубийством и такой же капитуляцией перед Комаровским.

Ничего другого не остается в рамках знакомого нам треугольника развития «я», внутри которого Лара предстала перед читателем. Есть, правда, еще одна возможность: в следующей сцене Лара просит семью Кологривовых приютить ее. Лара — одна из сирот первой части романа — должна найти приемную семью, если хочет сохранить свою личность и продолжать жить.

Юра Живаго, наблюдающий сцену между Ларой и Комаровским, переходит от не критически воспринимавшегося им толстовского морализма (приметой которого служит слово «пошлость») к блоковской эстетической оценке пугающей магической силы, которая подчиняет себе Лару и делает ее похожей на марионетку¹⁷. Ранее в романе Николай Веденяпин увидел в желании Юры, Тони и Миши проповедовать целомудрие этап, через который должны пройти подростки. Он думает: «Этот тройственный союз начитался “Смысла любви” и “Крейцеровой сонаты” и помешан на проповеди целомудрия. Отрочество должно пройти через все неистовства чистоты» [Там же: 41]. То, что для Лары становится действительным событием — личной бедой, для Живаго служит уроком в постижении любви и эстетики, когда он видит Лару и Комаровского. Живаго признает это, когда называет свою прежнюю философию «детской».

Как и во многих других эпизодах романа, описательный язык в этом фрагменте пронизан особым, присущим только герою *видением*. Живаго — одновременно удивительный «диагност» и поэт, и в романе его характеризует не столько то, *что* он видит и говорит, сколько то, *как* он видит. В «немой сцене» Лары и Комаровского «Юра пожирал обоих глазами» [Там же: 62]. Вскоре после этого Пастернак прямо указывает на связь между зрением и поэзией: «Хотя Юра кончил по общей терапии, глаз он знал с доскональностью будущего окулиста. В этом интересе к физиологии зрения сказались другие стороны Юриной природы —

¹⁷ Юношеский морализм Юрия в начальных главах романа обусловлен также работами В. С. Соловьева, хотя я думаю, что влияние Толстого было сильнее. Дж. Спенсер описывает пастернаковскую позицию в споре Толстого и Соловьева о любви [Spencer 1995].

его творческие задатки и его размышления о существовании художественного образа и строении логической идеи» [Там же: 80]. Этот фрагмент представляет собой пример проявления в русской прозе того обстоятельства, которое беспокоило поклонников Генри Джеймса: Пастернак *рассказывает* нам, что у Юрия есть дар видения, вместо того чтобы *показать*, как этот дар выражается. Но перед Пастернаком в данном случае стояли другие задачи.

О свойственном Юрию творческому восприятию событий говорится не только в приведенной цитате, но и в первом фрагменте: Пастернак выбирает такие слова, которые соединяют два отрывка. Юра «знает глаз с доскональностью окулиста», а в эпизоде Лары и Комаровского говорится, что разрушительная магически зачаровывающая «сила находилась перед Юриными глазами, досконально вещественная». Более того, далее говорится, что Юра собирается писать статью о Блоке [Там же: 82]. Эта связь между видением Живаго и Блоком, возможно, возникла в сознании русского читателя еще при чтении «немой сцены» благодаря образу марионетки. В начале XX века одним из самых известных текстов русской литературы, обращавшихся к образу кукольного театра, был блоковский «Балаганчик» (1906).

Однако Юра осознает, что не нужно писать статью про Блока, потому что Блок — «это явление Рождества во всех областях русской жизни», и «просто надо написать русское поклонение волхвов, как у голландцев, с морозом, волками и темным еловым лесом» [Там же]. Здесь Юрий вспоминает «Балаганчик» и обстановку «немой сцены» Лары и Комаровского: русский народный кукольный театр обычно представлял рождественские сценки — поклонение волхвов и избивание младенцев Иродом¹⁸.

Одним словом, сцена Лары и Комаровского для Живаго выступает в роли своего рода учебника художественного творчества.

¹⁸ См. главу «Кукольный театр» в [Handbook 1985: 356]. Подробнее о Петрушке см. [Petrushka: Sources and Contexts 1998].

Он переходит от Толстого к Блоку, отказывается от «безопасного расстояния на словах» [Там же], от понятия «пошлость», которое маскирует аутентичный опыт, и приходит к тому, что Пастернак называет «досконально вещественной» [Там же] силой творческого видения. Показанное в эпизоде «немой сцены» Лары и Комаровского аппроксимирует то, что проявится всего тремя страницами позднее: Юра не готов писать прозу, он пишет стихи. И поэзия предоставляет в его распоряжение совершенно другой набор понятий о «я» и о человеке.

Эпизод «немой сцены» имеет последствия не только для Лары и Юрия, но и для самого Пастернака, поскольку здесь клише XIX века переводятся на современный язык. Это движение от Толстого к Блоку — от использования Юрием метонимического нормативного языка («пошлость») к метафорическому/поэтическому видению образов («кукольный театр») — выполняет в романе роль одного из *mises en abyme*: диалог взглядов Лары и Комаровского выступает как частный случай присущего всему роману общего движения от прозы к поэзии.

Похожий эстетический переход заметен и в том, как в романе трактуется превращение Юрия Живаго из сироты во взрослого человека, обладающего самосознанием и способного самостоятельно формировать свою жизнь. Здесь снова авторство персональной идентичности часто занимает то же понятийное пространство, что и авторство в области литературной идентичности. Если в одной форме авторства используется философский словарь, то в другой задействован словарь, заимствованный из литературной традиции. Разница между ними важна для второго *mise en abyme*, который собирает воедино начальные главы романа — разговора Юры с Анной Ивановной.

В отличие от Лары, Живаго уже в начале романа обретает приемных родителей — семью Громеко, с которой он затем породнится. В третьей части романа уже взрослый Живаго *вербализует* свои мысли о философии, и это противопоставлено *визуальной* эстетике сцены Лары и Комаровского. Так, Юрий говорит о сознании:

Сознание — яд, средство самоотравления для субъекта, применяющего его на самом себе. Сознание — свет, бьющий наружу, сознание освещает перед нами дорогу, чтоб не споткнуться. Сознание — это зажженные фары впереди идущего паровоза. Обратите их светом внутрь, и случится катастрофа [Там же: 69].

Юрий говорит Анне Ивановне, что личность обретает смысл только в других; в других сознание остается и преодолевает телесную смерть.

Импровизированная лекция о жизни, смерти и природе сознания не только призвана утешить умирающую женщину, мать будущей жены Юрия; это еще и характеристика самого Живаго накануне событий, которые изменят его, превратив из студента-медика в военного врача, из юноши — во взрослого мужчину, мужа, отца. Как и в эпизоде смерти матери в начале романа, в данном случае смерть или потеря матери как метафора служит мотивировкой развертывания романного сюжета, подготавливает новый этап в жизни героя.

Этот эпизод, связанный с переходом в новые условия жизни и взрослением, удачен своим обращением к трансформации традиционных литературных форм; на этот раз — опыту изображения сознания, восходящего, как сразу узнает читатель русских романов, к «Анне Карениной» (1878). Образ «яркого света», который Анна использует сначала для беспощадного анализа других, а затем в трагический момент, когда понимает свое подлинное «я», и образ приближающегося поезда, под который она бросится, сливаются в этом фрагменте воедино в метафоре «зажженные фары... паровоза», которой Живаго обозначает сознание. «Катастрофа» сознания, обращенного светом внутрь, предупреждает еще одну Анну, Анну Ивановну, об опасности сосредоточенности на себе и полной изоляции, то есть о том, что произошло с героиней Толстого.

Эпизод разговора Юрия и Анны Ивановны имеет специфически толстовские обертона, поскольку событие, произошедшее с героиней — она упала и «больно расшиблась» [Там же: 64],

помогая дворнику собрать только что купленный гардероб, — напоминает случившееся с толстовским Иваном Ильичом, который упал с лесенки, когда помогал обойщику на новой квартире: в обоих случаях смертельная болезнь начинается с некоего «предмета мебели»¹⁹. Превращение «яркого света» и «свечи», которые выражают трагическую замкнутость Анны Карениной, в «зажженные ффары паровоза» напоминает и материализует настороженное отношение к модернизации в целом и железным дорогам в частности, присущее роману «Анна Каренина»²⁰. Более того, Живаго часто и постоянно повторяет в приведенной выше сцене слово «сознание» — и это напоминает о специфически толстовской манере без устали повторять отдельные слова.

В эпизоде «немой сцены» Лары и Комаровского укрепление поэтического видения мира у Юрия характеризуется переходом от метонимии к метафоре. Во втором анализируемом мной эпизоде укрепление философского самосознания героя характеризуется возвратом от метафоры к метонимии. В устах Живаго толстовская метафора сознания трансформируется в особую метонимию, когда, «превращаясь в конкретный объект, абстракция одевается вещественными аксессуарами» [Якобсон 1987: 330]. Сознание — это не просто свет, а свет фар паровоза. Этот свет оборачивается внутрь, и происходит крушение поезда. То, что Юрий говорит Анне Ивановне о личности и «я», акцентирует суть «просвещенности» сознания и наделяет это качество самостоятельным существованием. То, что я называю «укреплением философского самосознания» Живаго, отчасти представляет собой его признание того, что подобное самосознание, по-видимому, невозможно: поиск самосознания оканчивается неудачей, «крушением», и все заканчивается отступлением к метонимии.

¹⁹ Первый вариант эпиграфа к «Доктору Живаго», взятый из «Апокалипсиса», служил также стартовой точкой для толстовской «Смерти Ивана Ильича» (1886); замечено в [Mossman 1989: 396].

²⁰ О символике железной дороги см. [Anderson 1987: 503–519].

Та идентичность, которую *на словах* выражает Юрий, существенно отличается от идентичности, которую он представлял *визуально*. Это противопоставление лежит в основе первого *mise en abyme* в «немой сцене» Лары и Комаровского. В романе Пастернака личность, если о ней говорится и если она объясняется, отличается от той личности, которая представляется и воображается. В зависимости от того, какой способ представления личности задействован, повествование опирается поочередно то на метонимическую, то на метафорическую выразительность: здесь можно вспомнить, например, метафору Лары-марионетки. Выбирая поэзию в противовес прозе, Живаго пытается избежать сведения жизни и биографии к метонимии:

Он еще с гимназических лет мечтал о прозе, о книге жизнеописаний, куда бы он в виде скрытых взрывчатых гнезд мог вставлять самое ошеломляющее из того, что он успел увидеть и передумать. Но для такой книги он был еще слишком молод, и вот он отделялся вместо нее писанием стихов, как писал бы живописец всю жизнь этюды к большой задуманной картине [Пастернак 2003–2005, 4: 66–67].

Юрий выбирает традиционный метафорический путь литературного самовыражения — поэзию, даже когда он описывает свою будущую прозу (ср. «взрывчатые гнезда»). И сам Пастернак снова создает метафорический образ: герой предстает в качестве живописца, который вечно пишет лишь этюды к своей главной картине.

Параллель между Живаго и самим Пастернаком (оба они занимаются литературой) делает этот эпизод эмблематичным для всего романа. Поскольку Пастернак больше известен как поэт, фрагмент можно рассматривать как высказывание поэта о значении для него сочинения прозы и о стихах, которые являются подготовительным этапом на пути к ней²¹. «Книга жизнеописаний», написать которую мечтает Юрий, напоминает «Охранную

²¹ Ср. отношение Пастернака к поэзии и прозе, которое я упомянул в начале этой главы.

грамоту» Пастернака — автобиографическое произведение, представляющее автора прежде всего через созданные им жизнеописания знакомых. Сходным образом некоторые из самых значимых стихотворений Пастернака тоже можно назвать биографическими: например, глубоко, хотя и своеобразно, биографическим является сборник «Сестра моя — жизнь».

Фрагмент о «книге жизнеописаний» в определенной степени затрагивает вопрос о том, как следует понимать «Стихотворения Юрия Живаго», которыми завершается роман. С одной стороны, этот цикл метонимически служит финальным звеном ряда причинно-следственных отношений, составляющих сюжет «Доктора Живаго». С другой стороны, в качестве *mise en abyme* он метафорически представляет роман в целом. Фрагмент, в котором говорится о том, что стихи Юрия — это подготовка к написанию прозы, поддерживает второе, метафорическое прочтение. Поскольку Живаго не пишет «большой задуманной картины» своей жизни, нам остается рассматривать его стихотворения в качестве «этюдов» биографии, которую Пастернак рассказывает в другом жанре, но не как ее логическое завершение. Объединяющая метафора жизни Живаго — «большая картина» — не существует, и, следовательно, поэзия замещает эту неполноту.

ПСИХОЛОГИЯ ПОЭЗИИ

Представляя Юрия Живаго как человека и художника, Пастернак прибегает к психологическим мотивировкам, которые вступают в корреляцию с его обращением к различным тропам; иначе говоря, в романе имеется возможность воссоединить формальные элементы текста с содержательными. В «Мастере и Маргарите» игру Булгакова с различными видами дискурса можно было объяснить желанием раскрыть истину литературными средствами. Сопоставляя реалистический, герменевтический и метакритический дискурс с традиционными представлениями о личной идентичности и истории литературы, я описал у Булгакова три различных — и в определенном смысле проти-

воположных друг другу — представления об авторстве. При этом не было необходимости обращаться к психологии как таковой, поскольку жизнь Мастера была представлена в романе весьма выборочно, и целое этой жизни в самой минимальной степени могло повлиять на представление его в романе в качестве автора.

В «Докторе Живаго» дело обстоит иначе: определенные психологические черты, рано проявившиеся в жизни Юрия, затем продолжают оказывать существенное влияние на его поступки и подчеркивают эволюцию формы его идентичности в качестве автора. Например, нельзя не заметить глубокого воздействия, которое оказывает на его психику и эстетическое воображение образ матери, Марии Николаевны Живаго: он играет существенную роль в символике, в метафорических видениях и снах Юрия и в тропах в тексте романа.

Анализ повторяющихся образов и слов, возможно, будет лучше всего начать со списка примеров. Следующие пункты показывают ряд эксплицитных и имплицитных упоминаний Марии Николаевны.

№	Часть	Глава	Сцена или фрагмент
1	I	1	Похороны Марии Николаевны
2	I	3	Юра вспоминает больную мать и различные ценные вещи, названные в честь Живаго
3	I	6	Юра теряет сознание, когда ему представляется, что он слышит голос матери
4	III	15–17	Сравнение смерти и похорон Анны Ивановны Громеко и Марии Николаевны
5	VI	3	Саша, сын Живаго, оказывается «разительной копией» Марии Николаевны
6	VII	5	Последняя ночь, проведенная Юрием в их московском доме; метель. Воспоминания Живаго о Марии Николаевне
7	IX	5	Живаго унаследовал сердечную болезнь, которая была у матери
8	IX	10	Живаго во сне слышит знакомый женский голос

№	Часть	Глава	Сцена или фрагмент
9	XI	7	Живаго вспоминает увиденный в детстве лес, образ которого сформировал его «внутреннее лицо» и «личность»
10	XII	1	Живаго видит в рябине образ кормящей матери
11	XII	9	Лара сравнивается с рябиной
12	XIII	8	Живаго видит два сна — о Саше и о Ларе
13	XIII	12	У Живаго и Тони рождается дочь, которую называют Машей в честь Марии Николаевны
14	XIV	14	Живаго чудится женский голос, как когда-то — материнский
15	XV	2	«Сиротеющие» поля сравниваются с «красующимися» лесами
16	XV	6	«Третий брак» Живаго — с Мариной

В ряду этих 16 пунктов есть те, которые связаны с Марией Николаевной более явно, чем другие. Однако, глядя на список в целом, можно сделать несколько очевидных выводов.

Во-первых, детские впечатления — и в особенности относящиеся к Марии Николаевне — несомненно, повлияли на восприятие Юрием самого себя как в детстве, так и во взрослой жизни. На протяжении всего романа он словно окружен образами матери: маленьким ребенком он слышит в лесу ее голос (пример 3); он видит ее в Анне Ивановне (пример 4) и в своих детях (примеры 5, 13), а также в своих любовных привязанностях (примеры 8, 12, 14).

Во-вторых, столь же очевидно, что присущее Юрию живое восприятие природы (в особенности леса) как подобия матери начинается после его обморока в усадьбе Кологривовых (пример 3); эта материнская образность превалирует также и в тех главах, где описывается его пребывание у партизан (примеры 9, 10, 11); там эти образы начинают ассоциироваться с Ларой (пример 14). Позднее в романе разрушительное воздействие Гражданской войны на общество выражается в контрастных образах природы (пример 15).

Психоаналитическая интерпретация относит многие факторы, определяющие восприятие героя, в том числе и образ матери, к сфере бессознательного, но тем не менее именно такая интерпретация способна всесторонне осветить, как Мария Николаевна представлена посредством тропов в романе. Правомерность подобного подхода можно оправдать двумя аргументами. Во-первых, психоанализ дает достаточные основания рассматривать определенные события детства, происходившие в рамках «семейного треугольника», как подобия того, что сохраняется впоследствии в сознании взрослого, а мы видели, насколько важно детство для формирования характеров героев «Доктора Живаго». Во-вторых, то же психологическое подобие, приписываемое психоанализом давним событиям в формировании человеческого «я», может быть соотнесено с тропами, с помощью которых в романе описываются восприятие мира Юрием Живаго и его стихи. Таким образом, можно дать объяснение использованию тропов в романе и в то же время предложить психологическое обоснование доминированию образа Марии Николаевны в сознании взрослого Живаго.

Можно рассмотреть относящиеся к интересующей нас теме аспекты жизни Юрия Андреевича и в более простых терминах. Для исследователей не представляло труда показать, что в жизни Живаго ключевую роль играют женщины: его мать и Анна Ивановна, Тоня, Лара и Марина — они все участницы судьбоносных событий в жизни героя. Истории его отношений с женщинами связаны с расставанием, разлукой: Юрий, как правило, оставляет или бросает тех, кого он любит. Он уезжает от Тони на войну; оставляет Лару, чтобы вернуться к Тоне; предает Тоню; помимо своей воли оказывается разлучен и с Тоней, и с Ларой; уговаривает Лару уйти с Комаровским; бросает Марину «в целях... переделки своей судьбы» [Пастернак 2003–2005, 4: 483] в Москве. Разумеется, каждый случай расставания имеет свои мотивировки, но общая схема повторяющегося ухода в поведении Живаго свидетельствует о том, что в каждой из его любовных связей проявляется нехватка, недостаток психологической привязанности, не позволяющий Живаго полностью идентифицировать

себя через любовные отношения²². Несомненный трагизм, который психоанализ приписывает работе желания, хорошо согласуется с обреченной на трагедию любви Живаго и Лары.

В этом смысле важно описанное в начале седьмой главы 11-й части (пример 13): восприятие Юрием самого себя в природе и через нее:

Юрий Андреевич с детства любил сквозящий огнем зари вечерний лес. В такие минуты точно и он пропускал сквозь себя эти столбы света. Точно дар живого духа потоком входил в его грудь, пересекал все его существо и парой крыльев выходил из-под лопаток наружу. Тот юношеский

²² В рамках переработанного варианта фрейдовского психоанализа, который предложил Лакан, такие неудачи можно объяснить ссылкой на формирование идентичности ребенка на «стадии зеркала». См. статью Лакана «Стадия зеркала и ее роль в формировании функции “я”» (1949). См. в том же издании статью «Инстанция буквы в бессознательном. Или судьба разума после Фрейда» (1957) и эссе «Ниспровержение субъекта и диалектика желания в бессознательном Фрейда» (1960) [Лакан 1997]. Упрощенно говоря, лакановский подход можно изложить следующим образом. Когда мать произносит имя младенца в момент кормления грудью, она развивает чувство глубокой личной идентичности, связанной с «зеркалом» имени. Однако это чувство субъективной идентичности также трагически связано с нестабильным означающим («я»), формирующим «идеал-я», требования которого никогда не могут быть выполнены в реальном мире в ходе работы желания взрослого. Желание функционирует в специфических метонимических контекстах, которые не повторяют метафорические требования, созданные в ходе установления идентичности на зеркальной стадии. Другими словами, нет отношения к любимому объекту, которое не было бы способно воссоздать глубокое чувство безопасности, в котором идентичность изначально сформировалась [Там же: 7–14]. Это замечание о материнском голосе и имени во многом почерпнуто из прочтения лакановской идеи Ч. Алтиери [Altieri 1989: 450]. Понимаемая таким образом идентичность связана как с языком (имя как означающее), так и с метафорическим полюсом Якобсона — сходством и замещением как основанием и объектом желания. Прибегая к психоаналитической модели в интерпретации «Доктора Живаго», мы даем возможность для психологического обсуждения языка произведения. Лакан заимствует структуру метафоры и метонимии у Якобсона, см., например, в «Инстанции буквы...» [Лакан 1997: 64–66]. Доминирующая метафоричность личности Живаго не удивительна: в конце концов, сама фамилия «Живаго» является метафорой «человека живого».

первообраз, который на всю жизнь складывается у каждого и потом навсегда служит и кажется ему его внутренним лицом, его личностью, во всей первоначальной силе пробуждался в нем и заставлял природу, лес, вечернюю зарю и все видимое преобразаться в такое же первоначальное и всеохватывающее подобие девочки. «Лара»! [Там же: 341–342].

Я цитирую этот пространный фрагмент, чтобы показать скрытую логику тропов, которая оказывается задействована в описании моментов формирования идентичности личности Юрия Живаго и ее восприятия.

Фрагмент начинается с метонимии, поскольку Юрий вдохновляет красота лесного пейзажа; затем он идентифицирует себя с лесом и со светом, проходящим сквозь лес («точно и он пропускал сквозь себя эти столбы света»); свет превращается в пару крыльев, а сам Живаго в птицу или, может быть, в ангела. В этот момент троп меняется: метонимия (Живаго как часть леса) становится метафорой его идентичности («юношеский первообраз»). Эта ассоциация с идентичностью фундаментальна, во-первых, потому что основу ключевого понятия идентичности героя — «первообраз» — составляет именно *образ*, а во-вторых, потому что образ формирует его «внутреннее лицо» и «личность». «Образ» может означать также «форму», «иконический знак» или «икону», и потому «юношеский первообраз» предполагает «иконический образ юности», создавая основу для метафорического поэтического мировидения Живаго.

Таким образом, система отсчета для понимания идентичности в этом фрагменте меняется от метонимии закатного лесного свет к иконическому образу личности героя. Именно сила этого образа, сила поэтического видения пробуждает Живаго, заставляет природу преобразаться (то есть принимать некий образ) в такое же первозданное «подобие девочки», Лары. И если возникают какие-либо сомнения относительно духовного смысла отрывка, то их рассеивает употребление Пастернаком слова «подобие» — в смысле, близком значению выражения «образ

и подобие Божие»²³. Для фрагментов романа, насыщенных поэтическим видением Живаго, типичен переход от метонимии к метафоре, к более величественному мифу о сотворении человека, часто являющемуся основой личного понимания Юрием христианства.

Это прочтение поднимает два вопроса. Во-первых, в какой момент детства формируется архетипический, иконический образ тождества человека с природой? Где в романе можно найти исток связи идентичности Живаго с природой? Во-вторых, Юрий, несомненно, смешивает видение собственного «я» и природу в фантазию, которая отождествляет его с Ларой. Как Лара принимает образ юности, которым наделяет ее творческое воображение Живаго?

С самого начала романа Юрий воспринимает природу во всей ее витальности, и это восприятие подается по большей части метафорически. Тем не менее, если мы ищем эпизоды, в которых детские впечатления формируют его тождество с природой, то не можем пройти мимо сцены в первой части романа, в которой Юра прогуливается по имению Кологривовых (пример 3). Виды, звуки и запахи напоминают ему поездку с матерью за границу, и в щебетании птиц и жужжании пчел он слышит ее голос, зовущий его по имени: «Над лужайками слуховой галлюцинацией висел призрак маминого голоса, он звучал Юре в мелодических оборотах птиц и жужжании пчел. Юра вздрагивал, ему то и дело мерещилось, будто мать аукается с ним и куда-то его подзывает» [Там же: 14]. Затем он из редколесья спускается на дно оврага, в густой ольшаник, там он произносит молитву за мать, взывает к ней и теряет сознание. Юра приходит в себя, испытывая чувство легкости, с которым ему не хочется расставаться.

Можно предположить, что в этой сцене ощущение связи с материнским началом в природе становится в воображении

²³ См. стихотворение Пастернака «Марбург», где слово «подобие» повторяется дважды, в начале: «...и ветер, как лодочник, греб / По лицам. И все это были подобья», и далее: «Все — живо. И все это тоже — подобья» [Пастернак 2003–2005, 1: 110–112]. Понятие подобия в поэтике Пастернака подробно рассмотрено И. Кутиком [Kutik 1994: 59–109].

Живаго иконическим. Он связывает окликающий его голос матери со звуками природы, отступает в дебри оврага, где одиночество ощущается гораздо острее, и обращается к матери, как к святой угоднице. По сути Юра воспроизводит ситуацию, когда его идентичность определена и стабильна. Это состояние ассоциируется для него с материнским голосом и собственным именем; и эту ситуацию он еще повторит (примеры 8, 13), вновь в связи с природой, но на этот раз место матери займет Лара (пример 13). В прямой речи Живаго парадоксальным образом обращает «внутреннее лицо» своей личности к тем, кого любит, будь то мать или Лара²⁴.

В 12-й части поэтическое видение Юрия порождает удивительную метафору материнского присутствия в природе — рябину (пример 10); и на этот раз последующая связь этого образа с Ларой оказывается гораздо более непосредственной (пример 11).

У партизанского лагеря растет рябина, это единственное дерево, сохранившее листву, и Живаго думает о связи между этим деревом и птицами, которые питаются его ягодами. «Какая-то живая близость заводилась между птицами и деревом. Точно рябина все это видела, долго упрямылась, а потом сдавалась и, сжалившись над птичками, уступала, расстегивалась и давала им грудь, как мамка младенцу» [Там же: 351]. Сама по себе эта сцена мало что добавляет к нашему знанию о восприятии Живаго природы. Образ заботливой матери соответствует тому, как он понимает собственное отношение к природе, но пока у символической рябины нет идентичности (это мать Юрия или это Лара), хотя читатель может соотнести эту поэтическую ассоциацию с более ранним эпизодом осознания героем своей идентичности (пример 9), когда Живаго воспринимает льющийся через

²⁴ Заметно также языковое сходство между процитированным фрагментом и стихотворением Пастернака «Так начинают. Года в два...» [Пастернак 2003–2005, 1: 188–189], которое я цитировал в эпиграфе к разделу «Детство и авторство». В «Докторе Живаго» читаем: «...ему то и дело мерещилось, будто мать аукается с ним» [Пастернак 2003–2005, 4: 14], а в стихотворении есть такие строки: «Мерещится, что мать — не мать. / Что ты — не ты, что дом — чужбина».

ветви свет как живой дух, который превращается в два крыла, как у птицы.

Антропоморфная метафора рябины несколькими страницами ниже, когда Живаго покидает лагерь партизан, реализуется в прямой речи. Он подходит к дереву, сказав сопровождающему, что просто хочет набрать ягод.

Она была наполовину в снегу, наполовину в обмерзших листьях и ягодах, и простирала две заснеженные ветки вперед навстречу ему. Он вспомнил большие белые руки Лары, круглые, щедрые и, ухватившись за ветки, притянул дерево к себе. Словно сознательным ответным движением рябина осыпала его снегом с ног до головы. Он бормотал, не понимая, что говорит, и сам себя не помня:
— Я увижу тебя, красота моя писаная, княгиня моя ряби-нушка, родная кровинушка [Там же: 372].

Здесь прямая речь снова смешивает видение собственного «я» и природную метафору. Примечательно, что речь Живаго полностью мотивирована спонтанно возникающими эмоциями «Он бормотал, не понимая, что говорит, и сам себя не помня».

Анализ приведенных фрагментов (примеры 3, 9, 10, 11) предполагает, что метафорическое поэтическое видение природы у Живаго основано на психологии личной идентичности. Герой создает образы материнской витальности в природе, с которыми он сливает восприятие самого себя. Процесс обретения идентичности Живаго в материнских образах до сих пор был описан словом повествователя, а ситуация включения слова героя, прямой речи — восклицания Живаго — составляли кульминацию каждой сцены. Другие фрагменты романа, которые образуют сходные воплощения материнского начала в возлюбленных Юрия, не обязательно следуют той же последовательности «природа — метафорический перенос — прямая речь», хотя в тех фрагментах, которые я бы назвал символическими отрывками самоидентификации, это происходит именно так.

Различные виды пограничных состояний сознания принимают в воображении Живаго ту же форму. В 13-й части романа

Юрий видит два дурных сна (пример 12): первый — о своем сыне Саше, второй — о Ларе²⁵. В первом сне Живаго отказывается впустить сына в дом, хотя тот отчаянно просит отца об этом. За спиной Саши, пугая его, обрушивается некий «водопад», то ли возникший в результате «испорченного водопровода или канализации», то ли льющийся из какой-то «дикой горной теснины с мчащимся в ней потоком». Во сне Живаго приносит сына «в жертву ложно понятым чувствам чести и долга перед другой женщиной, которая не была матерью мальчика» [Пастернак 2003–2005, 4: 390]. Очнувшись, Живаго думает о том, какой болезнью он заразился, что могло привести к таким кошмарам? Один из исследователей предположил, что речь идет не об обычном тифе, а о метафорической болезни — апокалиптическом «четвертом тифе»²⁶.

В любом случае Саша явно представляет в этом сне не только самого себя. Прежде всего отцу кажется (пример 5), что он «разительная ее <Марии Николаевны> копия, похожая на нее больше всех сохранившихся после нее изображений» [Там же: 172]. Метафорически ассоциирующийся с Марией Николаевной Саша в то же время является метонимией своей матери, жены Живаго Тони. Ассоциируется он и с самим Живаго в более прямом метафорическом смысле. Юрий Андреевич момент рождения сына характеризует как «даром доставшееся отцовство» и «с неба свалившееся сыновство» [Там же: 105]. Кроме того, Саша является последней связью героев с Марией Николаевной и последним продолжением Тони, а также, возможно, и последней версией самого Живаго.

Живаго «жертвует» Сашей ради Лары, но также подменяет Ларой как свою мать, так и мать Саши. Показательно, что в этом сне образы природы, связанные с Сашей, означают скорее угро-

²⁵ Ср. сон Живаго о голосе Лары (пример 8) в девятой части романа.

²⁶ Э. Моссман считает, что самые великие поэтические озарения приходят к Юрию после встреч со смертью и что ведущая метафора в романе — это катахреза, «борьба» метафор. Лучше всего это видно в метафорической болезни — «четвертом тифе» [Mossman 1989].

зу, чем заботу. Вместо приносящих вдохновение закатов и напоминающих о матери деревьях здесь возникает образ потока горной воды вместе с «веками скопившимися в ущелье холодом и темнотою» [Там же: 390]. Во сне Живаго беспокоится не о сыне, а о том, как он сам себя ведет. Пока он размышляет, пустить ли Сашу внутрь, он беспокоится о Ларе, которая «с минуты на минуту могла войти с другой стороны в комнату» [Там же: 390]. Похоже, что второй сон Живаго, в котором Лара его отвергает, имеет источником беспокойство, оставшееся от первого сна. Живаго вынужден выбирать между двумя «представителями» Марии Николаевны.

Возможно, более важным, чем кошмары, является пограничное состояние сознания, в которое впадает Живаго после того, как он отправил Лару с Комаровским в 14-й части романа. Сравнения Лары с Марией Николаевной выражены здесь явно; более того, непреломная ассоциация идентичности Живаго со звучанием его имени и его поэзией вновь всплывает на поверхность его сознания:

Иногда записавшись, заработавшись, Юрий Андреевич вдруг вспоминал уехавшую женщину во всей явственности и терял голову от нежности и остроты лишения. Как когда-то в детстве среди великолепия летней природы в пересвисте птиц мерещился ему голос умершей матери, так привыкший к Ларе, сжившийся с ее голосом слух теперь иногда обманывал его. «Юрочка», — в слуховой галлюцинации иногда слышалось ему из соседней комнаты [Там же: 453].

Реагируя на сокрушительную потерю Лары, Живаго воспроизводит одну из важнейших сцен своего детства. И наиболее показательным признаком того, что Живаго «медленно сходил с ума» [Там же: 451] после ухода Лары, является не то, что ему слышится ее голос, а то, что он не может отличить эту галлюцинацию от других.

Живаго не может отличить метафорические отождествления, которые он создает в реальном мире, от тех, которые создает

в стихах. После отъезда Лары он целыми днями пьет водку и пишет о ней, «но Лара его стихов и записей, по мере вымарок и замены одного слова другим, все дальше уходила от истинного своего первообраза» [Там же]. Заметим, что понятия, составлявшие суть идентичности Живаго («юношеский первообраз»), превратились в «первообраз» по отношению к Ларе. Поскольку Живаго связал свою индивидуальность с образом «настоящей» Лары, он теряет это отождествление, когда пишет стихи, в которых Лара эстетически преображается.

Психологическая сложность этого отрывка не дает развиваться сюжету романа — до тех пор, пока Пастернак не делает резкий переход к речи Стрельникова, в которой тот восхваляет и юную Лару, и начало революции. Через пять кратких предложений после описания того, как Юрию почудился голос Лары, начинается очередная глава, где возникает психологически прямолинейный переход к «голосу разума»: «Вот что случилось немного позднее в один из тех дней. Доктор внял наконец голосу разума. Он сказал себе, что, если поставить себе целью уморить себя во что бы то ни стало, можно изыскать способ, скорее действующий и менее мучительный» [Там же: 453]. Роман возвращается к своему исторически мотивированному сюжету. Таким образом, Пастернак, кажется, целенаправленно оставляет нерешенным вопрос, влияют ли на сущность идентичности Живаго исторические события, контекстуализирующие его жизнь.

В стихах из завершающего роман поэтического цикла, в особенности в «Гамлете» и «Гефсиманском саде», можно увидеть попытку слияния истории и одной из метафор собственного «я» (в образах Гамлета и Христа). Мотив разлуки в одноименном стихотворении, напротив, является связующим звеном между прозой и поэзией романа. Это размышление о роли ухода и расставания как двух граней идентичности поэта. Живаго как поэт прощается в этом стихотворении и со своей музой Ларой, и со своим Олимпом, Варыкином, с помощью интертекстуальной игры с пушкинским стихотворением, что знаменует конец его поэтического и личного отождествления с природой.

РАЗЛУКА

В ушах с утра какой-то шум.
Он в памяти иль грезит?
И почему ему на ум
Все мысль о море лезет?

Борис Пастернак. Разлука

Когда Живаго пишет о Ларе, ее образ все дальше и дальше отходит от «первообраза», что показывает, как уже говорилось, утрату идентификации самого Юрия с возлюбленной. Эта утраченная идентификация — судьба бессознательного желания Живаго пересоздать метафору матери, связанную с определенностью и стабильностью его собственного «я». Доктор постоянно пытается смешать в подобных метафорах свою идентичность с материнскими образами, созданными благодаря его визуальному восприятию природы, и некоторыми пограничными состояниями сознания — сном, бредом и т. п. Анализ стихов Живаго может быть проведен без учета контекста бессознательных процессов в творчестве и напрямую сосредоточиться на языковом воплощении результатов этих процессов.

Юрию Андреевичу удается воссоздать в стихах те идеальные метафорические сращения, которых ему не удалось достичь в жизни. Поэтические фантазии не уничтожают его желания сохранить свое «я» в безопасности: чем больше его стихи удаляются от «настоящей» Лары, тем глубже он впадает в депрессию и безумие. Однако эти неудачи впоследствии сублимируются в мифические сцены полного отождествления, даже когда поэзия в действительности описывает потерю, как происходит в 16-м стихотворении Юрия Живаго — «Разлука». Это произведение можно считать наиболее совершенным из всего цикла образцом его восприятия самого себя по отношению к природе и женщине.

Многие читатели принимают (как мне кажется, ошибочно) стихотворения «Гамлет» и/или «Гефсиманский сад» за наиболее показательную иллюстрацию идентичности героя. Эти тексты,

первый и последний в цикле, связывают романтическое самовосприятие с апокалиптическим взглядом Живаго на историю, и, следовательно, синтезируют субъективный и объективный аспекты его жизненного опыта. Индивидуум заново встраивается в историю. Этот синтез и встраивание нацелены на то, чтобы совместить свойственное Юрию восприятие своего «я» через образы природы с теми частями романа, которые одновременно апологетичны и критичны по отношению к революции и стремятся объяснить ее в христианских апокалиптических понятиях, выражающих детерминистский взгляд на историю.

«Разлука» символически объединяет в одном событии те разлуки, которые случались в значительной части (если не во всей) жизни главного героя: его постоянные отъезды из различных мест и его расставания с самыми любимыми людьми. «Разлука» и «Свадьба» — последние стихотворения в записной книжке Живаго. «Разлука» служит постскриптумом к его отношениям с Ларой и в то же время идеализирует эти отношения. Как и в других случаях кризиса идентичности, размышления Живаго о своей идентичности в этом произведении оказывают воздействие и на изменение его отношений с литературной традицией. Главный претекст «Разлуки» — это элегия Пушкина «К морю» (1824), которая сама по себе является в высшей степени рефлексивным стихотворением, тематизирующим пушкинскую Южную ссылку и осознанный разрыв с эстетикой байронического романтизма [Sandler 1989]²⁷.

Моя интерпретация этого стихотворения будет сосредоточена на двух его аспектах: с одной стороны, оно играет роль своего рода экрана для самоидентификации Юрия Живаго в его отношениях с Ларой, а с другой стороны, оно по-своему перетолковывает пушкинские темы отъезда, ссылки и эволюции эстетических ценностей.

²⁷ Мое прочтение пушкинского стихотворения многим обязано анализу, который Сандлер предлагает в главе «Дистанция в лирическом голосе» [Sandler 1989: 16–77].

16. РАЗЛУКА

С порога смотрит человек,
Не узнавая дома.
Ее отъезд был как побег,
Везде следы разгрома.

Повсюду в комнатах хаос.
Он меры разоренья
Не замечает из-за слез
И приступа мигрени.

В ушах с утра какой-то шум.
Он в памяти иль грезит?
И почему ему на ум
Все мысль о море лезет?

Когда сквозь иней на окне
Не видно света Божья,
Безвыходность тоски вдвойне
С пустыней моря схожа.

Она была так дорога
Ему чертой любовью,
Как морю близки берега
Всей линией прибоя.

Как затопляет камыши
Волненье после шторма,
Ушли на дно его души
Ее черты и формы.

В года мытарств, во времена
Немыслимого быта
Она волной судьбы со дна
Была к нему прибита.

Среди препятствий без числа,
Опасности минуя,
Волна несла ее, несла
И пригнала вплотную.

И вот теперь ее отъезд,
Насильственный, быть может.
Разлука их обоих съест,
Тоска с костями сгложет.

И человек глядит кругом:
Она в момент ухода
Все выворотила вверх дном
Из ящичков комода.

Он бродит, и до темноты
Укладывает в ящик
Раскиданные доски
И выкройки образчик.

И, наколовшись об шитье
С невынутой иглой,
Внезапно видит всю ее
И плачет втихомолку.
[Пастернак 2003–2005, 4: 534–535]

Это стихотворение во многих отношениях напоминает фрагменты лирической прозы в романе. Начнем с того, что в нем сразу отчетливо видно трехчастное движение времени *настоящее — прошлое — настоящее*, которое организует композицию из трех групп по четыре строфы в каждой: «С порога смотрит человек...» (строфа 1), «Она была так дорога...» (строфа 5), «И вот теперь ее отъезд...» (строфа 9). Герой остается пассивен, что подчеркивается выбором глагольных форм. Глаголы без отрицательной частицы «не», описывающие его действия, встречаются только шесть раз, и пять из них — в последних трех четверостишиях: «смотрит» (строфа 1), «глядит» (строфа 10), «бродит» (строфа 11), «укладывает» (строфа 11), «видит» (строфа 12) и «плачет» (строфа 12). Более того, три из этих пяти глаголов ассоциируются с видением, напоминая многочисленные визуальные метафоры идентичности Живаго из прозаической части романа.

Главной темой «Разлуки» оказывается неспособность героя узнать те знакомые «образчики», которые соединяют жизнь во-

едино в осмысленное целое. Человек глядит, «не узнавая дома», он «не замечает» хаоса, ему «не видно света Божья», а слышит он не собственное имя или имя женщины, как можно было ожидать в прозе, но лишь «какой-то шум». Благодаря этой теме потери узнаваемости стихотворение пересекает линию между бытием и небытием, идентичностью и ее потерей.

Границы, линии, «образчики» поэтому оказываются особо важны: герой «смотрит с порога», сравнивает дорогие ему линии («черты») своей возлюбленной с берегами, близкими морю «всей линией прибоя», собирает «раскиданные лоскуты и выкройки образчик». Сходным образом организована строфа 4: море и волны представляют собой образец явления незавершаемого, не имеющего границ, безвыходную и безнадежную пустыню: «Безвыходность тоски вдвойне / С пустыней моря схожа». Проекция на жизнь узнаваемого образа «я» — недостижимая цель стихотворения, и она не может быть достигнута романтической проекцией личности на пассивную природу. Иней на оконной раме заключает поэта в своего рода ловушку, в бескрайнее пространство, из которого он ничего не может увидеть и ни на что не может спроецировать свой образ.

Для того чтобы вернуть себе идентичность, он должен погрузиться в воспоминания, в те иррациональные следы, которые оставила в его душе возлюбленная, и в конечном счете — отдался своей судьбе. В середине стихотворения (строфы 6–7) запечатлен этот мнемонический процесс: герой вспоминает то воздействие, которое оказывал на его душу образ любимой («Ушли на дно его души / Ее черты и формы»). Сравнение, к которому прибегает Юрий, сопоставляя состояние души с затопленными камышами, говорит о трагической судьбе человеческой рациональности перед лицом природы. В сравнении «Как затопляет берега / Волненье после шторма» скрыты две важные аллюзии. Первая — отсылка к Паскалю и, в частности, к его образу «мыслящего тростника», получившему множество откликов в (романтической) поэзии. Рифма «камыши — души» в первом и третьем стихах строфы указывает на то, что Живаго помнит также и знаменитую максиму Паскаля «Сердце имеет доводы, которых

не знает разум». Вторая аллюзия, заключенная в том же означаемом, собирает воедино темы трагизма жизни, безумия и моря. Даже если не апеллировать пока к Пушкину, можно сказать, что Живаго вторит памятным словам из «Короля Лира», которые король произносит во время бури в степи: «When the mind's free / The body's delicate; the tempest in my mind / Doth from my senses take all feeling else / Save what beats there» (в переводе самого Пастернака: «При бодром духе тело / Чувствительно. Но у меня в груди / Все вытеснено вон душевной бурей» [Шекспир: 1960: 499])²⁸. У героя стихотворения как бы обнажены душа и тело, не говоря о разбитом сердце. После потери возлюбленной он должен смириться со своей трагической судьбой прежде, чем его любимую вернут ему.

Седьмая строфа описывает именно такое смирение, и потому она оказывается эмблематичной для всего стихотворения: «...во времена / Немыслимого быта» героиня была возвращена ему «судьбой». Здесь нет действующего лица, и в самом конце строфы возникает краткая форма страдательного причастия; присутствие героя обозначается лишь дополнением: «Она волной судьбы со дна / Была к нему прибита». Лирический герой не играет сколь-нибудь активной роли в возвращении любимой; точнее, его роль состоит в том, что он позволяет волнам памяти омывать его, как поток омывает камыши.

Дихотомия *активный разум — пассивная память* проходит через все стихотворение. Даже в финале, когда герой подбирает лоскуты, оставленные героиней, он не может установить метонимическую связь между этими лоскутами и женщиной. Ее отпечаток в душе героя имеет визуальную и метафорическую природу. Однако случайный укол иголкой вызывает внезапно цельный образ человека («внезапно видит всю ее») без помощи какого бы то ни было опосредующего умозаключения. Если учесть предшествующий ряд глаголов, детализировавший то обстоятельство, что герой смотрит, но не узнает, то наречие

²⁸ Можно сказать, что в своем переводе отрывка из «Короля Лира» Пастернак особо подчеркивает *душевную* бурю.

«внезапно» в финале можно расценить как своего рода озарение («aha!» experience) — момент, когда какая-то форма, картина или головоломка вдруг проясняются, хотя раньше никакого образа не возникало. Глаголы восприятия в стихотворении говорят о том, что герой смотрит, не узнавая, не замечая, и наконец прозревает.

Он видит «всю ее» — целостный образ, ведущий свое происхождение из прошедшего времени стихотворения (строфы 5–8) — в момент узнавания, которое смешивает воедино физическую боль и память. Последняя строка, таким образом, создает катарсис; в этот момент воссоединяются действие с эмоцией и телесным ощущением, в то время как раньше мы видели только бездействие или неспособность действовать совместно с эмоцией и болью, что заметно, например, в словах: «Он меры разоренья / Не замечает из-за слез / И приступа мигрени». Реинтеграция «я» — катарсис — в последнем стихе противостоит дезинтеграции идентичности в предшествующих строфах; такое разъединение выражалось существительными с префиксом *раз-/рас-*, выражающим семантику деления на части: «разлука», «разгром», «разоренье», «разлука», «раскиданные». Все стихотворение, таким образом, следует за движением в шестой и особенно в седьмой строфе. В условиях «немыслимого быта» образ покинувшей героя женщины возвращается. Ее образ запечатлен в его душе и придает форму его идентичности в момент, когда все, что он чувствует в себе, оказывается безвыходной пустыней морских волн.

Признание, восстановление своего «я» и возвращение возлюбленной — это оксюморонные результаты, возникшие в стихотворении, написанном, казалось бы, о расставании, потере и растерянности. Первая треть текста действительно описывает эту триаду, но последняя треть заменяет ее другой: признание, реинтеграция «я» и возвращение возлюбленной. Промежуток между этими частями занимают строфы с пятой по восьмую, и особенно важную роль играет доминирующий в этих четверостишиях образ моря. Море как бы опосредует переход от расставания к возвращению, и центральная роль этого образа на пути «я»

героя от потери к возмещению напоминает знаменитую пушкинскую элегию «К морю».

«Разлука» — это не только прощание с Ларой, это еще и прощание Живаго с Варькиным, которое в романе дважды становится местом его добровольной ссылки. Поэтому стихотворение Живаго объединяет с пушкинской элегией (помимо общего сходства образности — существует, разумеется, множество лирических стихов о море) функция биографической коды: для Пушкина «К морю» знаменовало конец Южной ссылки. Заметим, что у Живаго Варькино ассоциируется с Пушкиным: именно там они с Тоней и Александром Александровичем постоянно читают и перечитывают Пушкина (9-я часть). Юрий Андреевич отмечает в записной книжке по поводу пушкинских стихов: «Как много зависело от выбора стихотворного размера!» [Пастернак 2003–2005, 4: 282]. Простота ямба в «Разлуке» (чередование четырех- и трехстопных строк, как в балладе) и в некоторых других стихотворениях Живаго (например, в «Зимней ночи») имеет несомненное родство с пушкинским (и блоковским) стихом. И «ссылка» Живаго напоминает в некоторых отношениях романтические представления о возможности «создавать свой мир, подобно Робинзону», как пишет Юрий Андреевич [Там же: 276]. В итоге возникает подозрение, что он мечтает во время своей ссылки вступить в творческое соревнование с Пушкиным.

С. Сандлер писала, что в пушкинской элегии «прощание, которое является темой стихотворения, теряет свой эффект из-за риторики этого стихотворения» [Sandler 1989: 66]. В тексте провозглашается наступление временного разрыва в жизни поэта: «Прощай, свободная стихия!»; но в действительности память и поэзия продлевают момент расставания, и поэт фактически предвосхищает подобный разрыв. Стихотворение представляет собой «поэтический побег», воплощенный в словах вместо реального побега из ссылки. Для Пушкина «К морю» во многом выступает как акт поэтического самоопределения: «Моей души предмет желанный!»; в последней строфе поэт клянется унести с собой образ моря: «Перенесу, тобою полн, / Твои скалы, твои заливы, / И блеск, и тень, и говор волн» [Пушкин 1937–1959, 3, кн. 1:

333]²⁹. Море и ссылка, таким образом, соединяются в идентичности Пушкина с помощью памяти, метафор и стихов.

Оба стихотворения — и Пушкина, и Пастернака — передают желание поэта пуститься с помощью стихов и воспоминаний в тот «побег», который невозможен в реальности. «Ее отъезд был как побег», — пишет Живаго в первом четверостишии, и в девятом добавляет: «Насильственный, быть может», потому что он заставил ее бежать из Варыкина с Комаровским, а сам от побега отказался. Оба стихотворения подрывают романтическое клише — ассоциацию моря со свободой. Побег Лары — «насильственный», а Пушкин переосмысляет свое решение: «О чем жалеть? Куда бы ныне / Я путь беспечный устремил?» [Там же: 332]. Если не принимать во внимание образ Лары, то окажется, что в стихотворении Живаго море рассматривается как воплощение безысходной тоски и, таким образом, оказывается метафорой идентичности, которая может только продолжать его мучить.

Море дает не только хорошую возможность для размышления о самоидентификации в ссылке, но и позволяет переоценить литературную идентичность, позицию автора по отношению к горизонту ожидания литературной традиции. «Один предмет», поразивший душу Пушкина в пустыне моря, — это образ Наполеона, а далее следует еще и указание на не названного по имени Байрона. Оба эти образа, в особенности Байрон, связаны именно с морем. Таким образом, пушкинское прощание с морем часто прочитывается как прощальный привет романтизму, столь ярко проявивше-

²⁹ Ср. «Тему» Пастернака: «Скала и шторм. Скала и плащ и шляпа. / Скала и — Пушкин» [Пастернак 2003–2005, 1: 170–171]. Слово «скала» здесь отсылает не только к Пушкину, но и к Байрону. Образ бури, разумеется, представлен и в «Разлуке». Еще одно развитие связи между Пушкиным и Пастернаком можно обнаружить у Цветаевой, в четвертом стихотворении из ее цикла «Разлука»:

Думаешь — скалы
Манят, утесы,
Думаешь, славы
Медноголосый

Зов его — в гущу,
Грудью на копьё?
Вал восстающий
Думаешь — топит?..
[Цветаева 1994: 27]

муся в его южных поэмах. Впрочем, как показала Сандлер, это продолжительное и в каком-то смысле перевернутое прощание.

В «Разлуке» Живаго расстается с Ларой, с Варыкиным и романтической поэзией природы, которая до сих пор поддерживала его и которую он сложным образом ассоциировал с Пушкиным, Паскалем и Шекспиром, не говоря уже о других русских поэтах, писавших о разлуке, таких как Батюшков, Баратынский, Ахматова и Цветаева. Последние строчки, в которых «я» Живаго воссоединяется с образом утерянной возлюбленной, намекают на уход поэта в молчание. Морские волны, которые когда-то «прибили» к нему героиню и сделают это снова в порожденном памятью катарсисе последних строк, в итоге заставляют поэта смолкнуть: он «плачет втихомолку». Если принять во внимание метафорические переживания природы в прозаической части романа, то «звуки» личности Живаго как бы сходят на нет: если в начале романа он слышит свое имя, то затем до него доносится только «шум» и, наконец, он ничего не слышит и не говорит³⁰.

Этим молчанием заканчивается последний стих, и таким образом «разлука» воплощает в действии эстетическое опустошение, гораздо худшее, чем изображенное в стихотворении эмоциональное опустошение. И действительно, из эпилога романа мы знаем, что после отъезда из Варыкина Живаго больше не пишет о природе под влиянием вдохновения. Он издает несколько «маленьких книжек» по самым разным вопросам, в том числе излагает свои взгляды на медицину, эволюцию, биологию, а также печатает рассказы и стихи о жизни в деревне. Когда незадолго до своей смерти Живаго начинает писать с новой силой, он пишет уже о другом: «Статьи и стихотворения были на одну тему. Их предметом был город» [Пастернак 2003–2005, 4: 485].

³⁰ Ср. «Разлуку» Ахматовой (1914), где тоже происходит редукция от разговорного языка к молчанию:

Вечерний и наклонный
Передо мною путь.
Вчера еще, влюбленный,
Молил: «Не позабудь».

А нынче только ветры
Да крики пастухов,
Взволнованные кедры
У чистых родников.
[Ахматова 1990: 86]

Пастернак сообщает читателю в начале части «Окончание», что после отъезда из Варыкина Живаго чувствовал себя живым мертвецом. «Остается досказать немногосложную повесть Юрия Андреевича, восемь или девять последних лет его жизни перед смертью, в течение которых он все больше сдавал и опускался, теряя докторские познания и навыки и утрачивая писательские» [Там же: 463]. Таким образом, в определенном смысле «Разлука», как последнее стихотворение, написанное в Варыкине, является эпитафией Живаго. В нем, как в «Августе» и в «Гефсиманском саде», звучат темы готовности к смерти и смирения перед ней.

«Смерть», описанная в «Разлуке», завершает также и цикл в эстетическом бытии Живаго, ибо его метафорическое отождествление с природой является как поэтической, так и психологической стратегией. Когда герой стихотворения «плачет втихомолку», нельзя не подумать о том, что роман, начинавшийся грозой и рыданиями маленького Юры, заканчивается неудачей, плачем героя стихотворения, который так и не обрел твердой самоидентификации в созданных им тропах.

«ВНУТРЕННИЙ» АВТОР

В своем анализе я особенно старался показать, что везде, где повествование поворачивает в сторону автореферентности, в романе присутствует метафорическое мировидение Юрия Живаго. В этом процессе творческой авторефлексии, детство Живаго оказывается основой его взрослой идентичности — как в буквальном смысле, так и в плане воображения. Как и других персонажей, его сформировало во многом разрушение семьи, а в его эстетическом восприятии мира значимую, если не ключевую роль сыграла потеря матери.

Казалось бы, пастернаковская концепция авторства в «Докторе Живаго» полностью противоположна созданной Булгаковым в «Мастере и Маргарите». В романе Булгакова авторское отношение к дискурсу составляет основу личности, хотя в каждый момент времени более чем один дискурс действует в тексте.

Мастеру не хватает прошлого, способного поддержать его идентичность — ее ставят под сомнение некоторые интерпретации его романа — текста, который в определенном смысле является его единственным средством саморепрезентации героя. В «Мастере и Маргарите» личная история не так важна, как история литературы, с которой роман устанавливает разнообразные и сложные отношения. Для понимания «Доктора Живаго» важнее знать прошлое Юрия Андреевича, чем то литературное прошлое, что составляет интерпретативный фон романа.

Для обоих произведений авторство определяется в некоторых *mises en abyme* как сторона «треугольника» по отношению к литературной традиции и к «я». В «Мастере и Маргарите» та сторона «треугольника», которая представлена авторефлексивными фрагментами, посвященными литературной традиции, более заметна, чем в «Докторе Живаго», где тема возвращения писателем своего «я» из детства явно играет более важную роль. Что касается романа «Дар», то Набоков, напротив, уделяет равное внимание литературным и личным историям, определяющим авторскую идентичность Федора Константиновича. Таким образом, как бы ни отличался на первый взгляд «Доктор Живаго» от «Мастера и Маргариты» (или от «Дара», если мы заговорили об этом тексте), он имеет с обоими этими произведениями нечто общее: определенную стратегию переопределения сущности авторства. Все три романа обращены к трактовке темы авторства, истории литературы и человеческого «я», что отличает их от других произведений той же эпохи.

Тем не менее я не стал бы преувеличивать сходство между этими тремя произведениями. Что отличает «Доктора Живаго» от них, это изображение Пастернаком того, как глубоко формы языка (метафора и метонимия) могут погрузиться в само существо поэта, делая его крайне уникальным, но одновременно невосприимчивым к внешним силам. Этот конфликт в конечном итоге и порождает стихи Юрия Живаго. Как сказал Р. Уилбур: «Никто не использует поэзию по прямому назначению, как средство организации себя и мира, до тех пор, пока мир поэта не выйдет каким-то образом из-под контроля» (цит. по: [Wiman 1997: 223]).

Глава 3

«Дар»

Владимира Набокова

...но своя правда не виновата, если с ней совпадает правда, взятая бедняком напрокат.

Владимир Набоков. Дар

Набоков, несомненно, рассердился бы на то, что я поставил его роман «Дар», шедевр русского периода творчества, в один ряд с «мелодраматичным и отвратительно написанным “Живаго” Пастернака» [Набоков 2018: 75]. Он мог бы выразить свое недовольство Пастернаком, как Маяковский, который в стихотворении «Юбилейное» сетовал на то, что между ним и Пушкиным среди расставленных по алфавиту литературных имен «позатесался Надсон». Тем не менее «Дар», «Доктора Живаго» и «Мастера и Маргариту» связывает многое. Эти романы имеют в своей структуре тернарную схему концепции автора, в которой с помощью авторефлексивного приема *mise en abyme* проявляется видение писателем своего творческого «я» в соотношении с модернистской ревизией литературной традиции. И нигде эта трехуровневая стратегия не проявляется так ярко, как в «Даре» Набокова.

Если прием *mise en abyme* — первая вершина «треугольника авторства», то вторую образует литературная традиция; ее роль в романе «Дар» общепризнана (см., например, в [Karlinsky 1963;

Davydov 1985])). В предисловии к английскому изданию книги Набоков писал, что она «была и останется последним романом, написанным мной по-русски. Ее героиня не Зина, а русская литература» [Nabokov 1991: ii]. Особая красота этой «героини», разумеется, говорит о том, что такой ее видит смотрящий. Достоевскому, например, не нашлось места в представленном в «Даре» литературном каноне.

Третья вершина треугольника — это имплицитная или эксплицитная концепция «я» писателя, которая в «Даре» опирается не только на дискурс, как в «Мастере и Маргарите», и не только на метафору, как в «Докторе Живаго»: набоковский взгляд на личность соотносится с обоими этими возможностями языка. Выражение Годуновым-Чердынцевым своей идентичности — это реализация его (метафорически понимаемого) «положения» по отношению к неназванным источникам оценочных суждений героя. Иначе говоря, в романе создана особая топография «я» героя, обозначая дистанцию, отделяющую его от России, от детства, от семьи, и в особенности от отца. Неудивительно, что центральное место в «Даре» занимает проблема идентичности, поскольку роман в определенной степени автобиографичен, более того — содержит в себе как минимум две пространственные биографии.

Мысль о существовании в романе различных переосмысливающих русскую литературную традицию *mises en abyme*, вероятно, не вызовет серьезных возражений. Набоков постоянно прибегал к метафизическим суждениям, стремясь определить своеобразие русской литературы и сохранить его; эти интенции и суждения писателя детально описаны исследователями его творчества и биографии¹. Я обращаюсь к уже исследованным фрагментам текста романа «Дар», но даю иную их интерпретацию в контексте идеи самопрезентации творца и особых отношений «Дара» с произведениями Булгакова и Пастернака.

¹ См., например, превосходный нарратологический анализ набоковской метафизичности [Tammi 1985].

СТРУКТУРНОЕ «Я»: ГЕОМЕТРИЯ VS. ГЕОГРАФИЯ

Собственное же мое я, то, которое писало книги, любило слова, цвета, игру мысли, Россию, шоколад, Зину, — как-то разошлось и растворилось... <...> Так можно было раствориться окончательно.

Владимир Набоков. Дар

В главах, посвященных романам Булгакова и Пастернака, я пытался выявить термины, наиболее точно описывающие характерное для каждого из этих авторов отношения к «я». У Булгакова таковым был дискурс, у Пастернака — тропы, метафора и метонимия. Однако основанный на игре и в высшей степени метафизикальный стиль Набокова сопротивляется классификации. Поэтому многие исследователи образа Федора Годунова-Чердынцева предпочитают либо держаться ближе к структурным границам романа, либо отождествлять героя с его автором. В обоих случаях создается впечатление, что Годунов-Чердынцев «как-то разошелся и растворился» при литературоведческом анализе, оставив только Набокова и его повествовательные стратегии.

На мой взгляд, большая опасность состоит в том, что при чтении Набокова возникает соблазн попытаться сравняться с ним в остроумии, сыграть в его игру и если не обыграть мастера, то по крайней мере показать хорошие результаты. Его романы изобилуют загадками, головоломками, игрой слов, уловками и иллюзиями, втягивающими читателя в повествовательный лабиринт, о выходе из которого можно только догадываться. Прежде всего обращает на себя внимание то, что Набоков предлагал в качестве ключей к раскрытию своих сложных повествовательных стратегий шахматные задачи и мимикрию. Ярчайший пример аналогии с шахматами представляет собой «Защита Лужина», но и в «Даре» Федор первоначально черпает свое представление о жизни Чернышевского из статьи под названием «Чернышевский и шахматы», а позднее прямо указывается, что

«Дар» основан на «шахматной идее» [Набоков 2002: 538], см. также [Johnson 1985: 79–107].

Таким образом, в определенном смысле роман приглашает прочитать себя как головоломку, загадку или шахматную задачу, и автор дает понять, что в замкнутой системе книги может быть скрыто единственно правильное ее решение. Л. Хатчен причисляет такие прямые обращения автора к читателю в тексте к одному из видов «метафизического парадокса» [Hutcheon 1980]. Решение скрыто в герметичной структуре книги, но требуется активное участие читателя, чтобы его отыскать. Например, в предисловии Набокова к английскому переводу «Дара» есть характерное загадочное замечание: «Любопытно, куда последует воображение читателя за молодыми влюбленными после того, как я дам им отставку» [Nabokov 1991: ii]. Уловка здесь касается и невнимательного читателя, и Федора с Зиной. В финале романа герои не знают того, что их планы на вечер блаженства будут сорваны, поскольку ни у кого из них нет связки ключей от квартиры.

Поскольку Набоков акцентирует загадки внутри романа — не только в приведенном частном примере, но и в целом, — его интерпретаторы имели все основания приводить разные решения или предлагать метафоры, раскрывающие тайну структуры романа. Л. Токер метко назвала свое исследование творчества Набокова «Тайна литературных структур» [Toker 1989]. В тексте «Дара» действительно есть прочные основания для того, чтобы начать поиск такой тайной структуры. Исследователи часто цитируют слова Федора: «Все самое очаровательное в природе и искусстве основано на обмане» [Набоков 2002: 539]; здесь герой бросает вызов потенциальным критикам: интерпретируйте на свой страх и риск, но не дайте себя обмануть. Такие метафизические насмешки и манящие интриги долгое время дополнительно привлекали внимание исследователей Набокова, поэтому иногда — как в случае «Дара» — сложная организация текста и его игровая поэтика принижали сложность героя и его стремление к самопознанию, присущее Федору не меньше, чем стремление к литературному мастерству, оказывалось малозаметным.

Тропы в тексте романа провоцируют читателя поразмышлять о структуре повествования. Большинство из них относится, строго говоря, к менее пространным, чем роман о художнике, произведениям Годунова-Чердынцева, но похоже, что они характеризуют и «Дар» в целом. Например, стихи Федора оказываются моделями его будущих романов [Там же: 256] или с помощью более антропоморфной метафоры оцениваются как имеющие «плоть поэзии и призрак прозрачной прозы» [Там же: 197]. Метафоричны и визуальные ассоциации текста с геометрическими фигурами: история Яши Чернышевского и его друзей представляется треугольником, вписанным в круг [Там же: 228]; жизнеописание Чернышевского, как сказано в предисловии к английскому изданию, — это «спираль внутри сонета» [Nabokov 1991: ii] или яблоко, «очищенное одной полосой, не отнимая ножа» [Там же: 380], замкнутое кольцо [Там же: 384], а также, вспоминая идеи самого Чернышевского, вечный двигатель [Там же: 397]. Сам Федор характеризует замысел своего будущего романа следующим образом: «...за рогатками... бесконечность, где сходится все, все» [Там же: 504]. Задача здесь проста: все эти метафоры можно использовать для описания повествовательной структуры «Дара». А какая из них, если таковая имеется, раскроет секрет романа — это совершенно другой вопрос.

Исследователи довольно быстро обратили внимание на повторяющиеся образы бесконечности в романе: первое произведение порождает второе, которое ведет к третьему, и т. д. Эта устремленность к бесконечности наиболее ярко проявляется в неожиданном финале, где читатель узнает о планах Годунова-Чердынцева написать автобиографический роман, дополненный фрагментами его предыдущих произведений и построенный на тех шахматных ходах судьбы, которые свели его с Зиной. Этот будущий роман, несомненно, должен напоминать сам «Дар»: таким образом, в романе Набокова разворачивается история о том, как Федор подходит к написанию «Дара».

Предложенные в «Даре» тропы повествовательной структуры породили в исследованиях о романе множество «внешних» ме-

тафор, стремящихся соответствовать этим «внутренним». Приведу несколько примеров: роман сравнивают с лентой Мёбиуса [Toker 1989; Ропен 1981; Давыдов 1982], с русской матрешкой [Давыдов 1982], с набором ключей², со спиралью³, с кругом (его упоминает большинство исследователей), с шахматной задачей [Johnson 1985: 93–107], с двойной фугой [Karlinsky 1963], с «мозаикой, каждая плитка которой представляет собой идеальную камю» (Д. Малькольм, цит. по: [Waite 1995: 59]). На мой взгляд, лучшие из этих метафор соединяют понятие структурного повтора и рефлексивного возвращения со сложным развитием идейного содержания романа — они придают геометрию набокковским «теме и вариациям». Образ спирали, например, хорошо отражает такого рода повествовательное «слияние», а также перекликается с современной писателю литературой, хотя я не думаю, что роман Набокова как-то особо дополнит зловещий образ «расширяющегося конуса» У. Б. Йейтса.

Широкий спектр предложенных исследователями метафор отражает прежде всего ярко выраженную метафизическую природу «Дара»: роман наполнен автореференциальными повествовательными эмблемами, которые я и назвал *mises en abyme*⁴. Стихи Федора, история Яши, биография Годунова-Чердынцевастаршего и жизнеописание Чернышевского во многом выполня-

² Здесь происходит игра с понятием «ключ», которое может значить также «ключ к шахматной позиции» или «источник». См. [Johnson 1982] и главу «Набоков как шахматный композитор» в кн. [Johnson 1985: 79–107]. См. также статью С. Уэйт о структуре романа, в которой даны кроме метафоры ключа к тексту примеры различных литературоведческих метафор, предлагавшихся для описания структуры «Дара» [Waite 1995].

³ Токер говорит об «убывающей спирали» [Toker 1989: 161].

⁴ Монография В. Е. Александрова 1991 года (русский перевод [Александров 1999]) — наиболее известная работа из числа написанных теми литературоведами, кто не разделяет точку зрения, что Набоков в первую очередь (а иногда и исключительно) мастер метафизической литературы. Я не первый, кто обсуждает «Дар», используя понятие *mise en abyme*, см. [Nivat 1989]. П. Тамми не использует термин *mise en abyme*, но его нарратологический анализ подчеркивает те же металитературные особенности Набокова [Tammi 1985].

ют в «Даре» ту же функцию *mise en abyme*, как и роман о Понтии Пилате и сборник стихов Живаго. Самый простой пример — это «Жизнь Чернышевского». «Апокрифический сонет», обрамляющий начало и конец произведения, ведет читателя от начала (приведенного в конце биографии) к концу (в начале биографии) текста и требует кругового прочтения. Точно так же финал «Дара», где объявляется, что Федор напишет роман, похожий на «Дар», возвращает читателя к началу романа, который теперь можно рассматривать как воплощение литературных планов героя⁵.

«Дар» — роман о написании романа «Дар», посвященного написанию романа «Дар»... Бесконечная регрессия и потенциальное удвоение как творческий результат — это еще один вид *mise en abyme*, не встречавшийся ни в «Мастере и Маргарите», ни в «Докторе Живаго». Роман Булгакова не оказывается в итоге романом Мастера; между двумя произведениями можно провести сюжетные и смысловые аналогии, но первое не дублирует второе. «Дар», напротив, действительно может оказаться двойником романа, который планирует написать Федор. Таким образом, в романе Набокова есть два вида *misés en abyme*: первый (например, «Жизнь Чернышевского») во многом напоминает ключевые черты романа, а второй (сам «Дар»), возможно, дублирует весь роман и инициирует регрессию, в ходе которой читатель пытается определить начало сюжета романа. Следуя терминологии Делленбаха, первый случай можно назвать *mise en abyme* «высказывания» (utterance), а второй — *mise en abyme* «произнесения» (enunciation) нарратива.

Предложенные исследователями метафоры круга, ленты Мёбиуса, матрешки и мозаики из камней хорошо передают дублирующий смысл *mise en abyme* «произнесения» текста. При этом метафоры спирали, мозаики и фуги определяют дополнительную

⁵ Трактовка образа Федора как альтер эго Набокова обращает особое внимание на эффект, который он производит на читателей. См. об этом глубокую работу С. Блэкуэлла [Blackwell 2000], в особенности главу «Структура проблемного чтения».

важную особенность проявления этого *mise en abyme* в «Даре» — его вероятная обманчивость. Мы предполагаем, что роман, который первоначально предполагает написать Федор, должен быть идентичен роману, который мы читаем в данный момент, однако Зина возражает против столь явного правдоподобия:

«Да, но это получится автобиография, с массовыми казнями добрых знакомых».

«Ну, положим, — я это все так перетасую, перекручу, смешаю, разжую, отрыгну... таких своих специй добавлю, так пропитаю собой, что от автобиографии останется только пыль, — но такая пыль, конечно, из которой делается самое оранжевое небо» [Набоков 2002: 539].

Если Годунов-Чердынцев действительно «перетасовал, перекрутил и смешал» элементы своей жизни при сочинении «Дара», то читатель попадает на очередную скользкую дорожку.

Эта потенциальная деформация «фактов» создает очевидный парадокс. В будущем романе (который, как предполагается, и является романом «Дар»), Федор может так перемешать факты, что уже не будет правдиво передавать продиктованный вдохновением смысл. Эта возможность наводит читателя (который пересматривает начало текста) на мысль, что, возможно, само замечание Федора, не говоря уже о трактовке судьбы, является искусно замаскированным литературным приемом, который он встроил в «Дар». Следовательно, роман не обязательно представляет собой пример бесконечного дублирования, он лишь предполагает в тексте потенциал такого дублирования.

Интерпретации, опирающиеся на описывающие только бесконечное повторение метафоры — круг, ленту Мёбиуса и, возможно, матрешку, — не объясняют полностью возможный обман рассказчика. При повторном прочтении читатель сразу узнает следы авторской манеры Федора. Например, рассказчик часто переключается между повествованием от первого и третьего лица, хотя в центре остается Федор (герой романа). «Шахматные ходы» судьбы, которые Годунов-Чердынцев пообещал описать в своем будущем романе, также становятся очевидны для чита-

теля: например, когда он случайно не посещает вечера у Романовых и Лоренцев, где мог бы встретиться с Зиной. Самым ярким эффектом авторства Федора оказывается то, как он «вспоминает» свои будущие работы: «Это странно, я как будто помню свои будущие вещи, хотя даже не знаю, о чем будут они. Вспомню окончательно и напишу» [Там же: 374]. Эти воспоминания могут просто демонстрировать эстетическое пристрастие героя к той важной роли, которую играет судьба в жизни и искусстве. Однако если учесть все метафигиональные следы авторства Федора в «Даре», то возникает вопрос: не могли ли его планы написания будущего романа также быть частью той художественной роли, которую он предназначил в своей жизни судьбе?

Если эта дилемма верна, то круговые парадоксы метафигиональности и *mise en abyme* в романе кажутся неизбежными. В. Е. Александров, например, разрешает их, указывая на явную связь между Федором и Набоковым:

Подобные переклички между героем романа и его автором чрезвычайно существенны для правильного понимания «Дара», ибо указывают, как можно выбраться за пределы его кругообразной повествовательной структуры. <...> Таким образом, высказывание Федора предполагает, что все (или почти все) в тексте является скорее выражением общего художественного плана, нежели отражением действительно пережитого опыта. Таким образом, предчувствие «будущих произведений» можно воспринимать как готовность наделить своего вымышленного представителя даром прозрения его собственного, Федора, авторского «я», что, по замыслу, подчеркивает металитературный характер устремлений героя-писателя. Стало быть, все узоры, вышитые по ткани текста, можно рассматривать как составные единого плана, лишь подчеркивающие рукотворность повествования. Но против подобных интерпретаций легко выдвинуть сильное возражение. Дело в том, что прозрения Федора касательно жизни и собственного творчества имеют отчасти платоновский характер и в этом смысле вполне сходятся с прозрениями самого Набокова [Александров 1999: 138].

Александров уже в самом начале своего исследования набоковской «потусторонности» указывает:

Эта книга написана в полемике с широко бытующим в критике взглядом, будто Владимир Набоков... прежде всего и по преимуществу творец металитературы; в противоположность этому автор намерен показать, что основу набоковского творчества составляет эстетическая система, вырастающая из интуитивных прозрений трансцендентальных измерений [Александров 1999: 7].

Однако если Набоков не является «прежде всего и по преимуществу» металитературным писателем, то как объяснить те металитературные стратегии в «Даре», которые не имеют ничего общего с «отчасти платоновскими» прозрениями Федора? Более того, роман, в котором неоднократно подчеркиваются параллели между автором и героем, построен (по определению) на прочном металитературном фундаменте. Желая «вступить в полемику» с адептами метафикциональности Набокова, Александров, похоже, только укрепляет в определенном отношении позицию своих противников. Сосредоточившись на проекте самопрезентации, который во многом мотивирует использование Годуновым-Чердынцевым метафикциональных *mises en abyme* в «Даре», я попытаюсь отыскать точку равновесия между подходом Александрова, при котором отвергается центральная роль метафикциональности стиля, и взглядами тех исследователей, кто видит в романе прежде всего формальную игру⁶.

Не обязательно проводить прямую параллель между Набоковым и Годуновым-Чердынцевым, чтобы рассмотреть авторскую деятельность Федора как попытку самопознания. Метафикциональные отступления отображают ориентацию героя на русскую

⁶ Токер видит сходный раскол в исследовательской литературе, которая «либо обсуждает его потрясающе тонкие приемы, либо исследует его гуманистические темы (последнее — сравнительно недавняя реакция на господствовавшее ранее несправедливое отношение к Набокову, когда его считали холодным виртуозом)» [Toker 1989: ix].

литературную традицию, формирующую его ощущение себя как автора, эмигранта и субъекта этического поступка в окружении, которое становится все более враждебным. Описывая элементы «Дара» с точки зрения топографии, можно заново ввести субъективность как составной элемент структуры романа. Круги, спирали, ленты Мёбиуса и другие геометрические фигуры исключают целеустремленность и эвристическую ценность, которую имеет для Федора «Дар»; эта ценность заключается в том, что у его творчества есть не какие-то внешние, металитературные, а личные причины.

В «Даре» Набоков использует топос как метафору и для жизнестроительства, и для ориентации автора на горизонт литературной традиции. Такое пересечение «я» и традиции является отличительной чертой приема *mise en abyme* в моем понимании и, таким образом, ориентация на топографию оказывается тематическим или психологическим аналогом моего анализа структуры *mise en abyme* в романе «Дар». Ч. Тейлор в книге «Источники “я”» различает два аспекта пространственной ориентации, иллюстрируя необходимость учитывать оценки в современных проявлениях личности. Его иллюстрация подходит для моего анализа Набокова, поэтому я приведу большую цитату из Тейлора:

Ориентация имеет два аспекта, и нам может ее не хватать двойко. Я могу быть не осведомлен о том, что представляет собой территория вокруг меня, могу не знать ее важных составляющих или того, как они связаны между собой. Такой неосведомленности поможет хорошая карта. Однако я также могу потеряться и в том случае, если не знаю своего положения на карте. Если я иностранец-путешественник и спрашиваю, где расположен Мон-Трамблан (Mont Tremblant), вы не можете мне тем, что посадите с завязанными глазами в самолет, а потом развяжете глаза и воскликнете: «Вот она!» в то время, когда мы будем пролетать над поросшей лесом горой. Теперь я знаю (если поверю вам), что я лечу над Мон-Трамбланом. Но в определенном существенном смысле я все же не знаю, где я, потому что не могу расположить эту гору в известном мне мире относительно

других мест. В противоположность этому, местная жительница может потеряться во время похода по Национальному парку Мон-Трамблан. Она наверняка хорошо знает, как расположена гора по отношению к реке Дьявола, городу Сен-Жовит и озеру Карре. Однако во время похода по незнакомому лесу перестала определять свое местоположение в этой хорошо известной ей местности. Путешественник в самолете хорошо представляет, где он, но ему не хватает карты, которая могла бы дать ориентир; у пешей туристки есть карта, но она не знает, где она на ней [Taylor 1989: 41–42].

Тейлор говорит о двух видах отсутствия ориентации. В первом случае человек знает, где он находится в настоящее время, но не знает, где он находится по отношению к остальному известному миру. В аналогичную ситуацию попадает Федор в начале романа после выхода в свет сборника стихов, посвященного теме детства. Детство — не только популярная область самоанализа, но и типичная литературная тема, и в стихах Годунова-Чердынцева акцентирована пугающая дистанция между его нынешней жизнью и местом пребывания — и его прежними жизнью и местом. Лишь с большим трудом он может обосновать/установить связь своего сборника с эмигрантской жизнью и современной литературной средой: его «слава», как он замечает на литературном собрании, все еще расколота между признанием, которое приносит ему литература, и признанием, которым он пользуется как сын известного путешественника. Возможно, он обнаружил в своих стихах своеобразное авторское «я», но ему не удалось сделать это «я» значимым для нынешней жизни. Таким образом, его чувство «дезориентации» не устраняется его писательством.

В качестве примера второго типа отсутствия ориентации Тейлор пишет о женщине, которая хорошо знает ориентиры в родном районе, но в настоящее время не понимает своего расположения по отношению к этим ориентирам. Неспособность Федора завершить книгу об отце можно сравнить с этой второй потерей ориентации. Федор хорошо знаком с литературными и биографическими «вехами» жизни своего отца. (Пере)чтение Пушкина и исследование жизни отца дает обширный материал,

с помощью которого он может начать определять свое место как автора по отношению к центральной фигуре русской литературной традиции и как сына по отношению к своему отцу. Однако Федор в обоих случаях теряет ориентацию и не может закончить свой биографический труд, отчасти потому, что он еще не нашел своего места в литературной традиции (он упустил из виду социально-критический аспект русской литературы), а отчасти потому, что продолжает верить, что отец до сих пор жив, и это не дает ему личного и эстетического «завершения». В биографии отца Федор подходит к проблеме «я», так сказать, с другой стороны, но так и не видит решения.

Безусловно, такие прямолинейные утверждения о том, что топографическая ориентация играет формообразующую роль в «Даре», имеют весьма ограниченную ценность, если они не подкреплены более развернутыми текстовыми свидетельствами. Поэтому я хотел бы сначала кратко рассмотреть аспекты пространства и сюжета в романе, а затем обратиться к топографии личности, литературной традиции и их пересечению в двух отрывках, символизирующих творческий процесс Федора: в его первом воображаемом разговоре с Кончеевым и в написанной им биографии отца. Я хочу подчеркнуть необходимость рассмотрения субъективной деятельности автора в металитературной игре, которая в обратном случае окажется «бесплодной». Метафигиональные средства не обязательно влекут за собой метафигиональные цели. Как часто напоминает читателю Федор, за текстом стоит не просто совокупность приемов, а конкретный автор, то «я», которое «писало книги, любило слова, цвета, игру мысли, Россию, шоколад, Зину» [Набоков 2002: 509].

Надо заметить, набоковеды и раньше указывали, что топография может служить универсальной набоковской метафорой «я». Александров примерно так трактует и набоковскую концепцию «космической синхронизации» Вивиана Бладмарка (Vivian Bloodmark), хотя его больше интересуют ее «потусторонние» аспекты [Александров 1999: 37]. Рассмотрим первое предложение предисловия Набокова 1966 года к книге воспоминаний «Память, го-

вори!»: «Эта книга представляет собой собрание систематически связанных личных воспоминаний, простирающихся, географически, от Санкт-Петербурга до Сен-Назера и охватывающих тридцать семь лет, с августа 1903-го по май 1940-го, с лишь немногими вылазками в более позднее пространство-время» [Набоков 2004: 317]. Менее систематическая корреляция между географией, личной историей и текстом — вот что интересует меня в пространстве «я» Федора Годунова-Чердынцева.

ВООБРАЖАЕМЫЕ ПУТЕШЕСТВИЯ

Он давно хотел как-нибудь выразить, что чувство России у него в ногах, что он мог бы пятками ощупать и узнать ее всю, как слепой ладонями.

Владимир Набоков. Дар

Бесконечная обращенность сюжета к моменту его начала, в прошлое, инициированная неожиданным финалом, где говорится, что Федор напишет роман, напоминающий «Дар», указывает на то, что художественным замыслом Набокова в использовании этого типа *mise en abyme* было нарушение ожидаемой романной хронологии. Напомню, что различные нарушения привычной логической организации текста — обычная нарративная стратегия модернистской литературы. До конца романа хронология сюжета более или менее соответствует простой последовательности событий $A — B — C$ (начало — середина — конец). Неожиданный финал все путает, ожидаемая простота оказывается обманчива. Возможно, теперь хронологию следует понимать как $C — A — B$, поскольку роман, который мы только что прочитали, на самом деле мог возникнуть из идеи Федора сопоставить развитие своего литературного дара с теми шахматными ходами судьбы, которые свели его с Зиной.

То, что Набоков наглядно показывает несовпадение фабулы и сюжета, не удивляет читателей, знакомых с другими его произведениями: например, в «Бледном огне» эти литературоведческие

понятия искажены настолько, что оказываются бесполезны для анализа. Не будет ли ошибкой уделять слишком много внимания этим аспектам повествовательной организации? Не правильнее ли вместо концепции времени обратиться к концепции пространства в хронотопе романа? Дж. Франк давно указал на примат пространственных образов в современной художественной литературе⁷. Литературоведческие метафоры создаваемого в романе текста отражают структурность, геометричность повествовательной конструкции романа и на самом деле совершают переход от времени к пространству, рассматривая сюжет как пространственную форму, а не хронологию событий. Однако при этом метафоры иногда не отвечают на вопрос о том, как поэтика романа фокусируется на форме жизни, а не только на форме художественного текста⁸.

Набоков в «Даре» быстро избавляется от избитых пространственных метафор личной идентичности. Следуя идеям апокрифического «французского мыслителя» Делаланда, Александр Яковлевич Чернышевский думает (в эпизоде, когда Федор представляет его мысли на смертном одре):

Опять же: несчастная маршрутная мысль, с которой давно свыкся человеческий разум (жизнь в виде некоего пути) есть глупая иллюзия: мы никуда не идем, мы сидим дома. Загробное окружает нас всегда, а вовсе не лежит в конце какого-то путешествия [Набоков 2002: 484].

Точно так же, как «Дар» обходится без упрощенного хронологически линейного построения сюжета, он разрушает и привычные метафоры жизни-странствия. «Жизнь в виде некоего пу-

⁷ См. работу Франка «Пространственная форма в современной литературе» [Frank 1963]. Александров указывает на связь между прозой Набокова и идеями Франка о пространственной форме [Александров 1999: 63, 257]; то же делает Тамми [Tammi 1985: 16–17].

⁸ Тамми пишет об этом: «Отношение между человеческой жизнью и ее литературной репрезентацией в тексте становится ведущей набоковской темой» [Tammi 1985: 21].

ти» — это и есть пример упрощенного сюжета отдельной человеческой жизни⁹.

Горизонт, с которым человек соизмеряет интерпретацию своей жизни, формируется и оказывается сформирован отчетливым чувством «дома». Самовосприятие Федора связано с его литературным творчеством тем, что воображение героя стимулируется окружающей действительностью и тесно связано с внешним миром. Механизм этого процесса показан с самого начала романа. Например, Федор задается вопросом, есть ли «композиционный закон» в последовательности берлинских уличных магазинов: «...найдя наиболее частое сочетание, можно вывести средний ритм для улиц данного города, — скажем: табачная, аптекарская, зеленная» [Там же: 193]. В порядке расположения магазинов скрыта поэзия города, его «ритм». И наоборот, более молодой Федор, как и сам Набоков, без усталости использовал специфический метод, разработанный Андреем Белым для построения геометрических пространственных структур стихотворений в соответствии с распределением в них пиррихийев [Там же: 420]¹⁰.

Прогулки Федора по эмигрантскому Берлину больше похожи на «странствия», чем на путешествия, и он сам осознает, насколько глубоко, даже физически чувствует все окружающее: «Он давно хотел как-нибудь выразить, что чувство России у него в ногах, что он мог бы пятками ощупать и узнать ее всю, как слепой ладонями» [Там же: 249]. Годунов-Чердынцев выражает свое чувство «дома» через тактильные ощущения; и эта ассоциация получает и обратное выражение: мечтания о прошлой жизни трансформируют физический мир вокруг героя, и берлинский проспект внезапно расширяется, превращаясь в видение родового имения в Лешино [Там же: 268].

⁹ Холквист интерпретирует «Записки из подполья» Достоевского как сходный акт отказа от «аристотелевского» сюжета ради чьей-то жизни. См. главу, показательно названную «В поисках рассказа» [Holquist 1977].

¹⁰ Д. Б. Джонсон обсуждает этот и другие аспекты отношений Белого и Набокова в работе [Johnson 1981].

Таким образом, не удивительно, что топографические метафоры и образы физического положения смешиваются с представлением Федора о себе как об эмигранте, который чувствует свое отчуждение от города, где он наполовину местный житель, а наполовину чужак. «Быть дома» становится для него психологической точкой отсчета. «Я выехал семь лет тому назад, — говорит он, — чужая сторона утратила дух заграничности, как своя перестала быть географической привычкой» [Там же: 204]. Эмиграция — пребывание в мире не экзотическом, но и не привычном — непохожа на путешествие, тем более что пункт назначения часто превращается в новую точку отправления.

Его переезды в Берлине с одной квартиры на другую часто поражают читателей как свидетельства перехода от одной эстетической парадигмы к другой. В знаменитом фрагменте из конца второй главы Годунов-Чердынцев думает: «Расстояние от старого до нового жилья было примерно такое, как, где-нибудь в России, от Пушкинской — до улицы Гоголя» [Там же: 327]. Здесь также становится важна тема пребывания дома и размышления Федора о своем статусе эмигранта, которые более сознательно, чем в других отрывках, раскрывают переплетение «я» и истории литературы в форме топографической метафоры. Место имеет значение для жизни и творчества Федора: те места, где он написал свои стихи, биографии и, предположительно, роман «Дар», нельзя поменять местами.

На протяжении всего романа Годунов-Чердынцев не упускает из сферы своего внимания параллельно существующий мир России. Например, он объявляет о своем неизбежном «возвращении» на родину:

Мне-то, конечно, легче, чем другому, жить вне России, потому что я наверняка знаю, что вернусь, — во-первых, потому что увез с собой от нее ключи, а во-вторых, потому что все равно когда, через сто, через двести лет, — буду жить там в своих книгах, или хотя бы в подстрочном примечании исследователя. Вот это уже, пожалуй, надежда историческая, историко-литературная... [Там же: 526].

Здесь Федор выражает свою двойную надежду на авторство. Во-первых, именно через книги он разрешит главную дилемму своего самовосприятия. Литературная слава означает для героя и возвращение в Россию — по крайней мере метафорическое. Во-вторых, авторство воплощает надежду «историко-литературную». «Дар» и те произведения, которые ведут к написанию этого романа, обеспечивают Федору место в истории литературы: он законный наследник традиций Пушкина, Гоголя и даже Чернышевского¹¹. Это одна из причин, по которой он заявляет о «ключах» от России; этот «ключ от России» также предполагает ключ к загадкам романа.

Финальное заявление Федора о намерении писать роман представляет собой кульминацию его литературной деятельности на протяжении всего сюжета: оно предсказывает награду, которую герой получит за авторство своих различных произведений и в том числе романа «Дар». Но и в данном рассуждении Набоков предлагает обманчивую хронологию. Возвращение Федора из эмиграции и из истории литературы откладывается на будущее;

¹¹ С. Давыдов кратко описывает путь Федора в истории русской литературы: «Интересно отметить, что развитие Федора как художника во многом соответствует пути истории русской литературы XIX века. Первая глава, охватывающая годы поэтического ученичества Федора и содержащая стихи о детстве, соответствует Золотому веку русской поэзии — началу 1820-х годов. Вторая глава — пушкинский период Федора. По примеру Пушкина Федор переходит к прозе, и пушкинское “Путешествие в Арзрум” вдохновляет его на воображаемое экзотическое путешествие в Среднюю Азию. В конце главы Федор сообщает нам, что “расстояние от старого до нового жилья было примерно такое, как, где-нибудь в России, от Пушкинской — до улицы Гоголя”. Третья глава переносит нас в 1840-е годы, гоголевский период Федора. Чтение “Мертвых душ” — прекрасное упражнение для обнаружения *пошлости*, а гоголевское искусство гротеска дает стилистический пример того, как надо издеваться над *пошлостью*. Федор применяет это новое умение в жизнеописании Чернышевского в четвертой главе, где он воспроизводит литературную полемику 1860-х годов. Пятая глава — это суммирование всех предыдущих тем, ведущих к вечным темам Достоевского и Толстого, таким как смерть, религия и бессмертие. К концу пятой главы рождается последнее произведение Федора — сам роман “Дар”. Этим романом... Набоков/Федор входит в современную русскую литературу, и “Дар” представляет часть этой традиции» [Davydov 1985: 359–360].

однако, осознав, что именно Годунов-Чердынцев написал «Дар», читатель воспринимает это будущее как событие уже произошедшее¹². Если не возникнет иной альтернативы, читатель окажется перед все тем же парадоксальным «откатом» повествования назад: где подлинное начало романа? Чтобы избежать этого «отката», обратимся к топографическим метафорам в романе.

Первый воображаемый разговор Годунова-Чердынцева с Кончеевым — один из самых замечательных эпизодов «Дара». «Набоков-Федор» на нескольких страницах поддерживает повествовательный обман: читатель думает, будто герой действительно разговаривает с Кончеевым, и только постфактум узнает, что это была иллюзия. Когда они собираются расстаться, Федор говорит своему воображаемому собеседнику: «Кому какое дело, что мы расстались на первом же углу и что я веду сам с собою вымышленный диалог по самоучителю вдохновения» [Там же: 260]. В этом разговоре всплывает два важных факта из жизни и творчества Годунова-Чердынцева. Первый связан с глубокой озабоченностью героя литературной «школой», что для него означает знание литературной традиции. «Самоучитель» нужен не только для творческого вдохновения, но и для изучения истории литературы. Беседа с Кончеевым полна понятных обоим намеков на Гончарова, Писемского, Лескова, Толстого, Пушкина, Чехова, Гоголя, Тургенева, Достоевского, Аксакова, Лермонтова, Тютчева, Некрасова, Фета, Бальмонта, Блока, Рембо и других писателей. Именно это огромное количество литературных намеков делает беседу столь забавно претенциозной. Однако для понимания смысла сцены разговора с Кончеевым важно и то, что эта вымышленная, литературная встреча парадоксальным образом оказывается более значимой, искренней и лишенной претенциозности, чем реальный литературный вечер, на котором недавно присутствовал Федор. Как заметил Карлинский, менее чем на четырех страницах «происходит поразительно быстрое жонглирование

¹² А. А. Долинин обсуждает этот момент хронологии в романе и тщательно исследует бифуркацию реального и воображаемого времени в «Даре» и других произведениях Набокова [Долинин 1994].

писателями и цитатами, но когда отрывок завершается, в отношении каждого из упомянутых писателей делается уместный, пусть и не самый важный, вывод» [Karlinsky 1963: 287]. Итогом литературного вечера, напротив, подобных осмыслений возникает мало, если вообще было высказано что-либо важное.

Весь эпизод разговора Годунова-Чердынцева и Кончеева соткан из сложной паутины металитературных связей и образов: топографическая тема представлена прогулкой Федора с Кончеевым и метонимически связывается со жмущими новыми ботинками: читатель наблюдал за покупкой этих ботинок всего через несколько предложений после того, как герой объявил, что чувство России у него «в ногах». Сцена с покупкой обуви порождает также ряд поэтических строк, над которыми Федор дальше ломает голову весь день и которые снова появляются в его «самоучителе» — разговоре с Кончеевым¹³. Наконец, Федор, несомненно пародийно, вторит пушкинским пассажем о «ножках»¹⁴.

Увидев скелет своей ступни в стоящем в обувном магазине рентгеновском аппарате, Годунов-Чердынцев думает: «Вот этим я ступлю на брег с парома Харона» [Набоков 2002: 249]. Позднее, в разговоре с Кончеевым, он признается в своей поэтической сосредоточенности на этом образе:

«Еще бы! До самого конца. Вот и сейчас я счастлив, несмотря на позорную боль в ногах. Признаться, у меня опять началось это движение, волнение... Я опять буду всю ночь...»
«Покажите. Посмотрим, как это получается: вот этим с черного парома сквозь (вечно?) тихо падающий снег (во тьме в незамерзающую воду отвесно падающий снег) (в обычную?) летеysкую погоду вот этим я ступлю на брег. Не разбазарьте только волнения» [Там же: 260].

¹³ Обувь и шаги привлекли внимание нескольких исследователей. Александров анализирует «мотив шагов» как часть отношения романа к трансцендентальному [Александров 1999: 136]; Токер замечает, что ботинки Федора, похоже, «разнашиваются по мере увеличения <его> творческого опыта» [Toker 1989: 160], а Давыдов рассматривает эту сцену в связи со случаями из жизни Чернышевского [Davydov 1985].

¹⁴ См. комментарий Набокова к «Евгению Онегину» [Pushkin 1975].

Этот фрагмент, прежде всего, демонстрирует появление поэтического вдохновения Федора. Литературное упражнение может быть взято из самоучителя, а разговор придуман, но творческий порыв Федора подлинный, даже если стихи оказываются не самыми лучшими. Реальность воображаемого — это тема, к которой Годунов-Чердынцев возвращается раз за разом, например, когда реальные горы отражаются в миражных видениях воды в пустыне [Там же: 303–304] или когда говорится, что «дело, затеянное против Чернышевского, было призраком; но это был призрак действительной вины» [Там же: 447]. Тем не менее рефлексивность вдохновения — лишь часть того, что придает фрагменту значимость.

Второй важный для понимания образа Федора аспект сцены разговора с Кончеевым — это озабоченность героем своей национальной идентичностью. Ботинки, прогулка и разговор о литературе с Кончеевым завершают первую главу «Дара», и, останавливаясь в стихах на теме смерти, Годунов-Чердынцев подчеркивает конец того своего литературного периода, когда главными были детство и Россия его юности. Жмущие ботинки символизируют ограниченность, которую он чувствует как эмигрант и как автор. Поэтому неудивительно, что вторая глава начинается с переноса во времени и пространстве на родину, но теперь не столько в юношеские годы Федора, сколько в Россию его отца.

Если снова вспомнить тейлоровские типы ориентации в пространстве, то из разговора Федора с Кончеевым становится ясно, что Годунов-Чердынцев знает «карту» своего культурного наследия, все «ориентиры» литературной традиции, но пока не может с уверенностью указать собственное место на этой карте. Принадлежность к эмигрантской литературной среде заставляет его волноваться за свою судьбу как *русского* писателя. Наступление его литературной славы постоянно откладывается: Кончеев практически не читал его стихов, никто не написал рецензию на его сборник. На эту отсрочку также ясно указывает замечание о стихах, которое Федор приписывает Кончееву: «Собственно, это только модели ваших же будущих романов» [Там же: 256]. Поэзия значима не «сейчас», а для «будущего» и откладывается «на потом» — период

стихов ведет к периоду прозы, к переходу, который совершили Пушкин и Набоков (и который, напомню, должен был совершить Юрий Живаго). Даже когда Федор поэтически представляет свою личную трансформацию как момент, когда он «ступит» (на брег с ладьи Харона), он ошибается, поскольку река эта — не Лета, а Стикс: таким образом, он совершает *faux pas* (неверный шаг) в обоих смыслах этого выражения. Показательно и то, что блестящий воображаемый диалог Федора с Кончеевым в большей степени показывает неуверенность героя в себе: у него не хватает смелости на самом деле приблизиться к единственному (с его точки зрения) стóящему писателю в Берлине.

Сразу после эпизода с Кончеевым следует написание биографии отца; несмотря на провал, это предприятие показывает не только развитие литературного «дара» Федора, но и то, что он продолжает стремиться к пониманию «я» и истории литературы. Образ отца — примечательный источник вдохновения на пути Федора как писателя. По словам М. Гринлиф, на протяжении всего романа Федор находится в поиске «сцены легитимации отца» [Greenleaf 1994: 149]. Видя горе Александра Яковлевича Чернышевского, Федор представляет эпизод с участием Яши, который никогда не напишет; затем пытается создать биографию своего отца; его печально известная «Жизнь Чернышевского» обращена к роли этого критика как литературного «предка», предшественника; и наконец, как убедительно показал Б. Бойд, именно мысли об отце подготавливают героя к написанию «Дара» [Boyd 1990: 472]. Несмотря на общепризнанную значимость отцовской темы в романе, биографии Годунова-Чердынцева-старшего уделялось не слишком много внимания. Однако именно эта биография может оказаться идейным стержнем романа и источником его творческого этоса. Биография отца больше похожа на «Дар», чем на главу о Чернышевском или на любой другой вставной текст, и поэтому может создавать в романе особый иконический резонанс.

Мы, разумеется, знаем, что для Набокова, как и для Федора, важна была и личная, и литературная генеалогия. «Дар» — автобиографический роман, и Набоков считал отцовскую биографию чрезвычайно важной: неслучайно он вновь обратился к ней

в книге «Память, говори». Оба произведения интерполируют «энциклопедическую» версию жизни отца; слава Федора как писателя дополняется его славой как сына известного ученого и путешественника. Биография отца, которую он пишет, объединяет этот двойственный аспект его идентичности. Касаясь этого сочинения, исследователи обычно ограничиваются обсуждением авторской неудачи, однако можно сказать, что психологически биография Федору явно удалась. Явившись сыну во сне, Годунов-Чердынцев-старший сразу говорит, что он «...доволен... книгой сына о нем» [Набоков 2002: 530]; при этом он, кстати, даже не упоминает о книге, посвященной Чернышевскому. Возможно, наиболее важным оказывается то, что написанная Федором биография отца имеет много общего с самим романом «Дар»: оба произведения характеризуются усложненной полижанровой структурой, направлены в своем замысле на разрушение читательских ожиданий, избегают завершенности и акцентируют трещины в кажущихся законченными структурах.

Обращение к биографии отца демонстрирует не только развитие его литературного мастерства, но и постоянное исследование героем себя и литературной традиции. Ему хотелось отправиться вместе с отцом в оказавшуюся для того последней экспедицию в Среднюю Азию — и сочинение биографической книги позволяет Федору это сделать. Самое главное для него в воображаемой поездке — что благодаря ей можно узнать о судьбе отца, дать окончательный ответ, жив тот или мертв. Незведанная территория между жизнью и смертью служит импульсом для написания биографии. Как предположил Бойд, идея воображаемого путешествия с отцом могла возникнуть из-за дружбы Федора с Александром Яковлевичем Чернышевским, которому стал являться призрак покойного Яши. Вместо отца, представляющего умершего сына, другой сын, Федор, начинает представлять жизнь своего покойного отца [Boyd 1990: 471].

Для читателя, перечитывающего роман, с самого начала очевидно, что Федор вначале неудовлетворен своим рассказом о жизни отца. Можно вспомнить, что «жизнь в виде некоего пути» [Набоков 2002: 484] трактуется в романе как избитая ме-

тафора «я», но именно так герой первоначально думает об отце: «Так и Федор Константинович, вопреки рассудку и не смея представить себе ее воплощения, жил привычной мечтой о возвращении отца» [Там же: 271]. Он воображает, скорее, завершение путешествия отца, а не завершение его жизни. Но при этом Федор не в состоянии закончить начатую биографию. Ответив на вопрос, почему это происходит, мы сможем разгадать и причины его позднейшего успеха и удачного слияния жизни, литературной эволюции и повествовательной структуры в романе. Для этого важно понять три аспекта неудавшейся биографии: влияние на нее Пушкина (что было признано несколькими исследователями), полижанровость и отражение в тексте авторского «я», меняющегося в ходе работы над биографией¹⁵.

Годунов-Чердынцев-старший любил Пушкина, и идея написать биографию отца, скорее всего, пришла Федору ассоциативно после того, как он перечитал «Анджело» [Там же: 277] и «Путешествие в Арзрум»:

Так он вслушивался в чистейший звук пушкинского камертона — и уже знал, чего именно этот звук от него требует. Спустя недели две после отъезда матери он ей написал про то, что замыслил, что замыслить ему помог прозрачный ритм «Арзрума», и она отвечала так, будто уже знала об этом [Там же: 279].

Идея путешествия как метафоры жизни здесь переплетается с идеей обнаружения новизны в известной литературной традиции — так Федор рассматривает произведения Пушкина, которые он ранее пропускал при чтении [Там же: 277]. Точно так же в теории литературной эволюции русских формалистов периферийные жанры получают новую жизнь, заменяя устаревшие центральные. Вероятно и то, что отъезд матери в Париж напоминает Федору о потере отца: когда сын видел его в последний раз, тот уезжал в, казалось бы, обычную экспедицию.

¹⁵ Почти все исследователи «Дара» касаются пушкинской темы, см. в особенности [Greenleaf 1994; Karlinsky 1963; Davydov 1985].

Множество пушкинских аллюзий во фрагментах, посвященных биографии Годунова-Чердынцева-старшего, дают исследователям дополнительные ключи за пределами концепции «поворота к прозе», которую Федор принял по отношению к своему раннему стихотворному сборнику. Для начала он читает пушкинскую поэму «Анджело» (1833), рассказывающую, среди прочего, об обманном путешествии герцога; в то время как подданные считают, что он находится за границей, герцог возвращается в свой город инкогнито с намерением увидеть, как изменилась жизнь под властью Анджело, честного гражданина, оставленного им у власти. О Дуке сказано: «...романы он любил, и может быть хотел / Халифу подражать Гаруну Аль-Рашиду» (часть 3, строфа 1) [Пушкин 1937–1959, 5: 125], то есть легендарному персонажу «Тысячи и одной ночи», который переодетым прогуливался по Багдаду, чтобы наблюдать жизнь своих подданных. Таким образом, Набоков, возможно, задумал воображаемое путешествие Федора с отцом в подражание подражанию пушкинского героя восточному правителю. Здесь стоит напомнить, что поэма «Анджело» также представляет собой подражание шекспировской пьесе «Мера за меру». Эти два произведения объединяет идея потенциально бесконечного числа рассказов в рассказе, равно как и идея скорее обманного, чем подлинного путешествия.

«Путешествие в Арзрум», очевидно, в большей степени является образцом для рассказа Федора об отцовских экспедициях; оба произведения пародийно отталкиваются от традиции травелогов. Пушкин отказывается от описаний местной культуры, описывая вместо этого свое посещение бани с обнаженными женщинами и гарема. Федор подражает антиэтнографическим вкусам своего отца, ср.: «...умение метко стрелять — лучший паспорт», «Все врут в Тибете» [Набоков 2002: 306]. Последняя фраза подражает иронической краткости пушкинской прозы в «Путешествии в Арзрум...» (1829): «Черкесы нас ненавидят» [Пушкин 1937–1959, 8, кн. 1: 449].

Переход от «века поэзии» к «веку прозы» знаменательным образом объединяет Федора, Набокова и Пушкина в их понимании собственной авторской эволюции. И Годунов-Чердынцев

в «Даре», и сам Набоков в других своих книгах обращаются к теме своего писательского родства с Пушкиным, когда отказываются от стихов ради прозы. Федор в своем чтении также следует за переходом Пушкина к прозе: от «Анджело» — к «Путешествию в Арзрум», «Истории пугачевского бунта» и «Капитанской дочке». Он превращает порядок прочтения книг в метафору личного взросления, сочетая детские воспоминания о походе на пушкинскую жизнь в России с физиологическими образами: «В течение всей весны продолжая тренировочный режим, он питался Пушкиным, вдыхал Пушкина, — у пушкинского читателя увеличиваются легкие в объеме... Пушкин входил в его кровь» [Набоков 2002: 280]. Личное и литературное созревание вследствие встречи с Пушкиным готовит почву для написания биографии отца: «...ритм пушкинского века мешался с ритмом жизни отца» [Там же: 281]. Биографическая книга «вырастает» из пушкинской прозы. Обратим внимание на набоковское употребление слова «ритм», предвещающее отход Федора от ритмов берлинских улиц — его окружения во время странствий по городу — к сложным ритмам азиатских экспедиций его отца. Словно для того, чтобы сделать это более очевидным, Набоков указывает, что проза Пушкина теперь сопровождает Федора на прогулках: «Закаляя мускулы музыки, он, как с железной палкой, ходил на прогулку с целыми страницами “Пугачева”, выученными наизусть» [Там же: 280].

Если учесть полижанровость биографической книги, то не удивительно, что Годунов-Чердынцев цитирует пушкинскую «Историю пугачевского бунта», а сразу после нее — «Капитанскую дочку». При разработке темы Пугачева Пушкин особенно хорошо осознавал, что рассказать нечто одним способом — историческим или художественным — значит передать события не полностью. По словам Э. Вахтеля, «для Пушкина... обе версии были одинаково важны... в итоге ни одна из них не может быть адекватно прочитана без знания версии-близнеца; таким образом, Пушкин заставляет своих читателей рассматривать эти две разные кодировки одних и тех же событий в тандеме» [Wachtel 1994: 66]. Проблема, встающая перед Федором, заключается в том, что он

сначала не понимает, как объединить по-разному закодированные, а иногда и противоречащие друг другу истории в единую биографию отца; это похоже на собирание головоломки из слишком большого количества частей. Таким образом, Федор заимствует у Пушкина мысль о том, что истории нужно рассказывать не одним, а несколькими способами.

Если «Дар» в целом повествует о том, как Годунов-Чердынцев пришел к написанию «Дара», то вторая глава посвящена тому, как он приходит к написанию биографии отца; в нее включены отрывки из этой биографии. Однако возможно и другое прочтение: различные повествования во второй главе образуют биографическое целое жизни Годунова-Чердынцева-старшего и, возможно, единственную литературную структуру, способную передать незавершенность его жизни.

Тут надо принять во внимание разнообразие жанров, использованных в этой главе. В ткань повествования вплетены многочисленные вставки: письмо от матери с описанием медового месяца в Пиренеях, отрывок из воспоминаний Сухощюкова, диалог отца с дядей Олегом, киргизская сказка, а также попытка Федора написать обычную биографию, которую он характеризует как «общую схему жизни моего отца, выписанную из энциклопедии» [Набоков 2002: 286], не говоря уже о рассказах Федора от первого лица о Лешино и последней экспедиции отца. Головокружительные переходы от документального к художественному и опять к документальному повествованию в этой главе, похоже, оказываются *частным* примером тех колебаний между фиктивным и автобиографическим способами письма, которые Дж. Б. Фостер считал характерным для творчества Набокова *в целом* [Foster 1993].

Федор сам признает, что при такой неоднородности и многообразии возникает проблема целостности текста: гетерогенность мешает структурированию материала в единую биографию, хотя в более широком смысле это, возможно, было бы приемлемой формой для написания автобиографии самого Федора. Уже собираясь отказаться от своего замысла, он пишет матери: «...из всего этого мне теперь нужно сделать стройную, ясную книгу.

Временами я чувствую, что где-то она уже написана мной, что вот она скрывается тут, в чернильных дебрях, что ее только нужно высвободить *по частям* из мрака, и *части* сложатся сами...» (курсив мой. — Дж. В.) [Набоков 2002: 321]. Впоследствии Годунов-Чердынцев действительно освобождает биографию от «чернильных дебрей» черновиков: это происходит, когда он пишет сам роман «Дар», где рассказывает о зарождении, развитии и почти что завершении биографической книги. Теперь структурированные как неоконченное произведение, разрозненные части оказываются скреплены вдохновением и хронологией их написания и отказа от замысла.

Более важный вопрос касается того, почему для Федора так важно сохранить эту неоднородность, пожертвовав самой биографией, которая так и остается незаконченной? Важный ключ к разгадке заключен в том, как Годунов-Чердынцев рассказывает о смерти отца, поскольку этот эпизод — микрокосм всей биографии. «Две шатких версии, обе свойства скорей дедуктивного (к тому же не говорившие главного: как именно погиб он, — если погиб), беспрестанно путались между собой, взаимно друг друга опровергая» [Там же: 319]. Федор излагает обе версии, подрывая авторитет каждой, поскольку заставляет их конкурировать друг с другом, и при этом все время задается вопросом, могут ли они обе быть абсолютно ошибочными?

Разные версии смерти отца решают для Федора ту же задачу, что и полижанровость написанной им биографии. Открытый финал книги отражает жизнь отца: не только конец ее остается неизвестен Федору (и здесь эстетическая завершенность была бы равносильна фальсификации), но и в личности Годунова-Чердынцева-старшего была некая «дымка, тайна, загадочная недоговоренность, которая чувствовалась... то больше, то меньше... что, может быть, было в нем самым-самым настоящим» [Набоков 2002: 298]. Эта неведомая сторона личности отца — то, что Федор может лишь приблизительно представить в своей книге, но это также и то, ухватывает суть личности. Таким образом, в своем сочинении Федор обращается к диалогу с Пушкиным и использует открытую структуру, чтобы уловить невыразимый характер

своего отца и осмыслить собственную литературную эволюцию. Не менее важно его восприятие себя как автора биографии. В первом воображаемом разговоре с Кончеевым он, казалось бы, «споткнулся», пытаясь представить в стихах форму своей жизни (и смерти), как будто его поэзия не справилась с поставленной задачей самоидентификации. При написании отцовской биографии Федор, безусловно, терпит неудачу, однако в этой работе ему как автору лучше удастся представить свое эстетическое и личное взросление¹⁶.

Однажды, чувствуя, что его стиль становится слишком эмоциональным, Федор замечает:

Да, я знаю, что так не следует писать, — на этих возгласах вглубь не уедешь, — но мое перо еще не привыкло следовать очертаниям его образа, мне самому противны эти вспомогательные завитки. О, не смотри на меня, мое детство, этими большими, испуганными глазами [Там же: 293].

Такой метафикциональный обрыв повествования — не редкость в «Даре», однако заметим, что здесь Федор говорит не только о чувствах, но и о своих более ранних стихах, которые, хотя и были написаны о детстве, явно избегали упоминания отца [Там же: 202, 207]. Если сборник стихов содержит тонко выписанные миниатюры, то биографическая книга теряется в «чернильных дебрях», как характеризует рукопись ее автор. Столкнувшись с отсутствием порядка в незавершенной жизни отца, Федор начинает понимать парадоксы сочинения биографических и автобиографических произведений: они эстетически завершают то, что в жизни остается принципиально открытым.

¹⁶ Герд Коппер напомнил мне: критики отмечали, что Набоков в своих произведениях часто создает обыденные рассогласованные миры, которым противопоставляется невидимая сфера чистоты и красоты («Ада...», «Bend Sinister», «Приглашение на казнь», «Подвиг», «Защита Лужина» и др.), причем эта сфера может быть вызвана магией письма или смерти. В биографии отца, которую пишет Федор в «Даре», присутствует и то и другое.

Биография, которую он пишет, отражает жизнь не только отца, но и самого Федора — самозваного автора собственного путешествия (эмиграции), из которого он никогда не вернется. Именно в этом отношении Федор похож на отца больше, по сравнению с чем-либо другим.

Годунов-Чердынцев совершает эстетический переход от закрытых структур стихов о детстве к более радикальной открытой структуре биографической книги об отце, чтобы применить эту радикальную открытость к собственной жизни. Как уже было сказано, представление о завершенности второй главы достигается позднее, когда Федор внедряет биографию в композицию того произведения, которое он в данный момент создает. Поступая таким образом, он ограничивает жанровую неоднородность биографии рамками реального (фабульного) времени: Федор начинает писать биографию в определенный день и оставляет ее в другой конкретный день. Так осуществляется переход от литературы (биографическая книга) к жизни (авторская деятельность Федора), снова к художественной литературе (поскольку жизнь Федора — это роман «Дар») и т. д. Топография второй главы начинается с воображаемого перенесения Федора в Лешино, а заканчивается его переходом «с Пушкинской — до улицы Гоголя» [Там же: 327]; то есть глава тематически начинается с путешествия в детство и заканчивается отождествлением с отцом и с Гоголем — одним из самых известных русских литераторов XIX века, покинувшим свою родину.

В сборнике стихов Федор успешно определил свое авторское «я», но не смог связать это «я» со своей нынешней жизнью. В биографии отца он рассказывает о своей сегодняшней жизни гораздо подробнее; части и фрагменты биографии стилистически отражают те мириады сил, которые разрывают цельность самоидентификации автора. Дистанция между этими двумя авторскими «я» осознается Федором, когда он говорит о своей славе как писателя и как сына великого путешественника.

Когда в начале романа на литературном вечере Федор слышит (или воображает, что слышит), как кто-то произносит его фамилию, он испытывает особое чувство гордости:

...это был предварительный проблеск его будущей славы, но была и слава другая, земная, — верный отблеск прошедшего: не менее, чем вниманием ровесников, он гордился любопытством старых людей, видящих в нем сына знаменитого землепроходца, отважного чудака... [Там же: 251].

Биография его отца — это неудавшаяся попытка заставить два «я» встретиться, попытка объединить писательскую славу с известностью, которой он пользуется как сын землепроходца, укоренить полностью реализовавшееся авторское «я» в истории, генеалогии и литературной традиции.

Та же внутренняя несогласованность биографической книги, которая делает ее неудачной в одном смысле, обеспечивает ей успех в совершенно другом. Отразившееся в ней сложное переплетение литературных форм говорит о Федоре не как о сыне своего отца и не как о поэте, а как о мыслителе. Способность соединить множество жанров и взглядов на мир составляет ту сторону его дара, которую не обязательно связывать с писательством (хотя они связаны). Именно «многопланность мышления» Федор распознает как черту, отличающую его от множества других людей: «Вот бы и преподавал то таинственнейшее и изысканнейшее, что он, один из десяти тысяч, ста тысяч, быть может даже миллиона людей, мог преподавать: например — многопланность мышления» [Там же: 344]. Как показал Александров и другие исследователи, «многоплановое мышление» во многом сходно с более широким набоковским понятием «космической синхронизации» [Александров 1999: 37].

Для Федора жанровая неоднородность биографической книги и незавершенность ее финала отражают его «привычную мечту о возвращении отца» [Набоков 2002: 271], его неспособность поверить, что отец действительно умер. Сделать этот текст эстетически и структурно согласованным и завершенным означало бы признать смерть отца. Такое уравнивание формы жизни и ее отображения в тексте — один из краеугольных камней зрелой эстетики Годунова-Чердынцева: в книге об отце, а также в «Жизни Чернышевского» и в самом романе «Дар» Федор превращает

открытые финалы в важнейший формообразующий импульс повествования: не фальсифицировать неоконченную жизнь.

Поскольку в «Даре» содержится много биографий — Яши, Годунова-Чердынцева-старшего, Чернышевского и в некотором роде самого Федора, — многие исследователи отмечали, что биография сама по себе является значимой темой романа. Часто, хотя и не всегда, в центре внимания ученых оказывается жизнеописание Чернышевского. Так, М. Косталевски, например, приводит убедительные доводы в пользу того, что книгу о Чернышевском надо рассматривать в качестве пародии на формалистское понимание «литературной биографии» и сравнивает роман «Дар» с книгой Эйхенбаума «Молодой Толстой» [Kostalevsky 1998]. Блестящая работа И. Паперно об источниках второй главы также развивает идеи формалистов; исследовательница прямо утверждает, что «общая стратегия Федора/Набокова — “деформация” документального материала», для которой герой «последовательно применяет определенные, специфические приемы» [Паперно 1997: 503]. В целом можно сказать, что подход к биографии в «Даре» исходит из обдуманной игры с идеями формалистов.

Дилемма здесь может возникнуть только в том случае, если рассматривать формалистский подход как отказ от внедрения биографических сведений в художественную литературу, как убеждение в том, что жизнь отделена от любой ее литературной интерпретации невидимой стеной. Так, Эйхенбаум был убежден, что документальное свидетельство никогда не объяснит «натуру» человека, хотя при этом *утверждал*, что оно способно раскрыть его «творческое сознание». «Творческое отношение к жизни, преодолевающее душевную эмпирику и возносящееся над простой данностью природы, сливает в себе личное и общее и делает человека индивидуальностью» [Эйхенбаум 1922: 13]. Как мне кажется, Эйхенбаум имеет здесь в виду то, что идентичность создана дискурсивно, поскольку язык способствует слиянию личного и общего. Именно эта личная сторона языкового единства может оказаться утеряна при наших поисках использованных Набоковым и его героем деформированных общих «фактов».

И в случае с написанием отцовской биографии Федор, похоже, мобилизует все свои авторские ресурсы, испытанные и новые, чтобы раскрыть скрытую сторону личности отца.

Способность воспринимать одно и то же одновременно множеством способов — отличительная черта, которую Федор демонстрирует и как автор «Дара», и как создатель жизнеописания Чернышевского, где и радикальному детерминизму, и свободе придается одна и та же эстетическая форма. «Жизнь Чернышевского» — *mise en abyme*, переосмысливающий самого спорного русского романиста XIX века, текст, который начинает литературную карьеру Федора и доказывает его блестящую уникальность, — следует считать центральной главой «Дара». Здесь Годунов-Чердынцев вписывает свои мысли о дилеммах идентичности в стилистику текста, демонстрируя при этом свое отношение к той стороне русской литературной традиции, которую он ранее упускал из виду.

ТЕЛЕОЛОГИЯ ТРАДИЦИИ

Сонет — словно преграждающий путь, а может быть, напротив, служащий тайной связью, которая объяснила бы все, — если бы только ум человеческий мог выдержать оное объяснение.

Владимир Набоков. Дар

Жизнеописание Чернышевского отличается от других *mises en abyme* в «Даре», таких как стихи Федора или биография его отца, в одном важном отношении. Как и цикл стихов Юрия Живаго, как и роман Мастера, биография Чернышевского — это полноценное произведение, и читатель предполагает, что это оно вставлено в роман в той же форме, в какой оно могло быть опубликовано отдельно от «Дара». В качестве законченного художественного произведения текст «Жизни Чернышевского» может поведать читателю о своем авторе нечто иное, чем другие *mises en abyme*. Впервые в романе Федору удастся представить

в литературном произведении целую жизнь, хотя, конечно, и по-своему воспринятую. Как бы там ни было, биография Чернышевского является не серией эпизодических фрагментов детских воспоминаний и не разрозненным коллажем отрывков из разных повествовательных жанров, как это было в случае со сборником стихов или биографией отца. Федор-писатель впервые понимает, как представить жизнь целиком, и поэтому в книге о Чернышевском можно увидеть более успешные, чем раньше, попытки автора разрешить дилеммы собственной идентичности.

В третьей главе был описан эстетический переход Федора от неудавшейся биографии отца к жизнеописанию Чернышевского, которое он завершит и опубликует. Если не считать встречи с Зиной, то этот переход сводится к трем этапам: во-первых, Федор переоценивает свою раннюю книгу стихов, смотрит на нее теперь более критически [Набоков: 336]; во-вторых, он (снова) обращается за вдохновением к истории литературы; в-третьих, он пересматривает и в то же время подтверждает свое отношение к России и русской литературе. Все три этапа происходят на фоне меняющегося восприятия Федором самого себя; осмысление своей личности по-прежнему происходит с помощью пространственных и топографических метафор.

Так, например, говорится о перемещении с Пушкинской на улицу Гоголя [Там же: 327], что, как уже было сказано, явно предполагает аналогию с историей литературы; Федор обустроивает свое непосредственное окружение, в особенности свою комнату, так, чтобы дополнить свою жизнь: «За эти три месяца комната совершенно обносилась, и ее движение в пространстве теперь вполне совпадало с движением его жизни» [Там же: 336]. Ассоциация между его жизнью как писателя и его окружением теперь оказывается столь тесной, что Федор описывает в литературных терминах летаргическое утро в своей комнате: его постель превращается в «пародию постели», а подушка становится «анахронизмом» [Там же: 338].

Настоящая причина решения Федора написать о Чернышевском кроется в совпадении, казалось бы, случайных событий,

в его постоянном обращении к истории русской литературы и в его взаимоотношениях с Зиной и Чернышевскими (Александр Яковлевич Чернышевский однажды предложил Федору написать о своем однофамильце). Сначала Федор в шутку говорит Зине, что напишет биографию Чернышевского, а потом наталкивается на отрывок из дневника этого критика-радикала, перепечатанный в статье «Чернышевский и шахматы», которую он читал ради своих шахматных задач.

Особенности аляповатого стиля Чернышевского очаровывают Годунова-Чердынцева: «...все это так понравилось Федору Константиновичу, его так поразило и развеселило допущение, что автор, с таким умственным и словесным стилем, мог как-либо повлиять на литературную судьбу России, что на другое же утро он выписал себе в государственной библиотеке полное собрание сочинений Чернышевского» [Там же: 375]. Допущение, что Чернышевский повлиял на «литературную судьбу России», побуждает Федора написать его жизнеописание и исследовать ту сторону литературной традиции, которая ранее была ему совершенно чужда, хотя всегда оставалась важна для истории литературы.

Вместо Пушкина или других своих любимых поэтов Федор обращается теперь к сорокалетней истории социально-литературной критики. «Он читал очень много — больше, чем когда-либо читал» [Там же: 382], — не только Чернышевского, но и Белинского, Михайловского, Стеклова, Ленина, Помяловского, Некрасова и Герцена. В результате Годунов-Чердынцев начинает понимать, с одной стороны, то, что он называет «негласный цензурный устав радикальных критиков» [Там же: 382], а с другой — настоящую цену «героизму» таких радикалов, как Чернышевский, которые сумели ответить на злоупотребления властью со стороны самодержавия¹⁷. Это противоречие между авторитарными привычками радикальных критиков и их героической

¹⁷ Набоков расширяет понятие «двойной цензуры» в русской литературе XIX века в главе своих «Лекций по русской литературе», которая называется «Русские писатели, цензоры и читатели» [Набоков 2010: 25–42].

борьбой за свободу Федор воплотит в структуре «Жизни Чернышевского».

Во время изучения биографии отца Федор понял, что тот сумел сохранить в тайне часть себя, не раскрывая ее семье, и что, возможно, отец старался больше бывать подальше от дома, чтобы избежать чего-то неприятного. Это и другие открытия несколько уменьшили для него то сияние совершенства, которое окружало образ отца. Точно так же изучение жизни Чернышевского постепенно приводит Федора к убеждению, что его оценка «старой» России ошибочна или просто наивна; и его чувства к родине становятся более сложными и противоречивыми:

Постепенно, от всех этих набегов на прошлое русской мысли, в нем развивалась новая, менее пейзажная, чем раньше, тоска по России, опасное желание (с которым успешно боролся), в чем-то ей признаться, и в чем-то ее убедить [Там же: 384].

В этом примечательном отрывке Федор изо всех сил пытается избавить писателей времен Чернышевского от лихорадки парадоксов: он чувствует желание «убедить» или «признаться» в чем-то России, стать одновременно бунтующим и раскаявшимся ребенком, своего рода «подпольным человеком». Можно заметить также, что Федор сопротивляется отказу от физической, или «пейзажной», тоски по России, которая выше была охарактеризована как тенденция обозначать свою идентичность «топографически» или как проблема ориентации в пространстве.

В жизнеописании Чернышевского Федор действительно возвращается к теме пространства как метафоре «я». Однако теперь топос выступает как нечто противоположное присущему Чернышевскому видению «я» и свойственного самому Годунову-Чердынцеву методу изображения этого «я» — методу, в котором слились полная свобода и радикальный детерминизм, отражающие желание героя убедить в чем-то Россию и в чем-то признаться ей.

Гоголь помогает найти литературное соответствие пространственной концепции идентичности Федора. Так, фраза «ландшафт... воспетый Гоголем, прошел незамеченным мимо очей... Николая Гавриловича» [Там же: 393] выполняет двойную задачу: она характеризует Чернышевского, резко противопоставляя его Федору и как писателю, и как человеку. Непонимание Чернышевским Гоголя укрепляет самоотождествление Федора с последним. Литературная форма, которую Годунов-Чердынцев выбирает для биографического очерка, идеально соответствует выбранной теме, но при этом еще и подчеркивает те ценности, которые постепенно укрепляются в сознании автора. Круговая форма жизнеописания Чернышевского — предельно замкнутая структура, предполагающая свою противоположность: авторскую свободу бесконечности, не похожую на «открытую» биографию отца, которая завела Федора в тупик.

При написании «Жизни Чернышевского» Годунов-Чердынцев сталкивается с некоторыми эстетическими трудностями, ранее у него не возникавшими. Во-первых, Чернышевский — настолько известная в истории России фигура, что читатели заранее знают основную канву его жизни. Создать его жизнеописание — не значит открыть ранее неизвестный экзотический мир. Таким образом, оригинальность в данном случае должна заключаться не в теме, а в литературном исполнении. Во-вторых, трудно писать об идеологии, с которой ты не согласен. Хотя Федор часто не жалеет художественных средств при изображении Чернышевского, он отказывается описывать жизнь своего персонажа так, чтобы искусство подчинялось реальности, в духе самого Чернышевского. Таким образом, задача состоит в том, чтобы написать об известном материалисте, достоверно представив его убеждения, но при этом опровергнув их «стилистически».

Годунов-Чердынцев, указывая на эту трудную эстетическую задачу, замечает, что ему хочется «это все держать как бы на самом краю пародии», но так, «чтобы с другого края была пропасть серьезного» [Там же: 380]. Это грань между пародией и серьезностью, разумеется, была хорошо освоена и осознана Федором в «Жизни Чернышевского», однако сама по себе пародия — толь-

ко часть более широкой проблемы, с которой он столкнулся во время работы над жизнеописанием, и в этом смысле пародийность соответствует тенденции к большей свободе смыслопорождения, противоположной детерминизму и строгой власти факта в исторической науке.

Во втором воображаемом диалоге Федора и Кончеева, который появляется в романе позднее, Кончеев так отзывается об использовании Федором пародии в «Жизни Чернышевского»:

...вы иногда доводите пародию до такой натуральности, что она, в сущности, становится настоящей серьезной мыслью, и, в *этом* плане, вдруг дает непроизвольный перебой, который является уже собственной ужимкой, а не пародией на ужимку, хотя именно в этом роде черточки вы и выслеживаете [Там же: 514].

Здесь мы видим очень точное определение использования Федором пародии в жизнеописании Чернышевского. С одной стороны, пародия неуправляема и обладает освобождающим потенциалом, однако в другом, не менее важном смысле, пародирование использовано автором в соответствии с неким замыслом, и потому производит серьезное впечатление; этот дополнительный смысл пародии, в свою очередь, приводит к появлению «пародии второго порядка», напоминающей то, над чем автор намеревался посмеяться. В результате Федор может подшучивать над Чернышевским и в то же время правдиво представлять его жизнь и идеи — сам стиль жизнеописания несет в себе множество различных значений. «Собственные ужимки» Федора служат как бы линией разграничения пародии и серьезности.

В «Жизни Чернышевского» Годунов-Чердынцев воспроизводит важный парадокс, который оказывается важен и для написания им романа «Дар». Как сохранить литературный текст достаточно открытым для интерпретаций, чтобы в должной мере и с должной значимостью отразить жизнь еще не оконченную и, следовательно, не получившую того постоянного смысла, который дают только завершенность и целостность? Перефразируя первый стих

апокрифического сонета: неужели неважно, что скажет потомок просвещенный? В «Жизни Чернышевского» этот парадокс означает противопоставление открытости автора той детерминистской строгости, с которой Чернышевский сам пытался интерпретировать свою жизнь. Парадокс, с которым борется Федор, представляя самого себя в «Даре» в целом, тем самым переходит в сходную битву между автором и героем в «Жизни Чернышевского».

Годунов-Чердынцев часто указывает, во-первых, на иронические противоречия в жизни Чернышевского — сюрпризы, подстерегающие детерминиста, духовные и мистические стороны в материалисте, дуализм мониста. Чтобы показать это, достаточно кратко списка примеров из текста.

1. Материалист не способен пользоваться никакими устройствами: «Все, к чему он ни прикоснется, разваливается» [Там же: 397].

2. Еще раз о той же неприспособленности материалиста к вещному миру: «Бил стаканы, все пачкал, все портил: любовь к вещественности без взаимности» [Там же: 404].

3. Детерминист и опытный составитель планов не может сам придерживаться плана: «...был большой мастер на планы» [Там же: 410]. Гимназистам было легко заставить Чернышевского пуститься в отступления — например о зале, в которой заседал в 1791–1795 годах революционный Конвент.

4. Чернышевский боится, что его жена умрет от родов, как было с женой Лессинга, «который родился ровно за сто лет до него» [Там же: 412]. Человек, верующий в то, что все определяется законами природы, оказывается суеверен. (Однако здесь Федор добавляет иронии: жена Чернышевского действительно чуть не умирает во время родов.)

5. Наконец, обнаруживается ироническое эстетическое противоречие в «дуализме эстетики мониста Чернышевского, — форма и содержание, с приматом содержания, — причем именно форма играет роль души, а содержание роль тела» [Там же: 417]. Можно оставить семинарию в прошлом, но нельзя перестать быть семинаристом.

Цель, ради которой Федор демонстрирует столь много иронических противоречий в убеждениях и жизни Чернышевского, отчасти состоит в желании высмеять своего героя, а отчасти — с улыбкой взглянуть на собственное писательство. Самоирония Годунова-Чердынцева раскрывает противоречивость жанра литературной биографии: человек не может кратко и непротиворечиво рассказать и о собственной жизни, а биографы (и читатели), сводящие жизнь Чернышевского к боевым лозунгам той или иной политической программы, неизменно выдают себя. Это одна из причин, по которой книга Федора вызывает столь разные реакции: читатели привносят в нее определенную идеологию. Годунов-Чердынцев анализирует в мельчайших подробностях противоречия детерминизма Чернышевского, так что кажется, будто диалектика проникла в сам *стиль* Федора.

Там, где темой становится свобода, автор прибегает к композиционным эффектам. Например, он пишет о саратовских семинаристах: «Зимою же, в снежном сумраке, зычно распевая гекзаметры, мчалась под гору шайка горланов на громадных дровнях» [Там же: 393]. Образ кипучей студенческой вольницы противопоставляется декламации стихов, написанных классическими размерами.

Подобный по функции в повествовании фрагмент: «Тут автор заметил, что в некоторых, уже сочиненных строках продолжается, помимо него, брожение, рост, набухание горошинки, — или, определеннее: в той или иной точке намечается дальнейший путь данной темы» [Там же: 393]. Структура «набухает» независимо от авторского желания или знания об этом; и не только структура: определенные «темы» сами управляют большей частью текста «Жизни Чернышевского». Заметим также, что само это предложение «бродит», «растет» и «набухает», словно сопротивляясь завершению. Даже темы, которым автор дает «удаляться», послушно возвращаются к его руке:

И тут мы снова оказались окружены голосами его эстетики, — ибо мотивы жизни Чернышевского теперь мне послушны, — темы я приручил, они привыкли к моему перу;

с улыбкой даю им удалиться: развиваясь, они лишь описывают круг, как бумеранг или сокол, чтобы затем снова вернуться к моей руке [Там же: 414].

Мы снова видим, что форма жизнеописания определяется свободной структурой, точно так же, как освобождающие противоречия вмещиваются в детерминистские теории Чернышевского.

При переходе от первого ряда примеров ко второму мы видим, как иронические несоответствия становятся моделью композиции в книге Федора. Один ряд дополняет другой. В «Жизни Чернышевского» встречается множество случаев, когда автор противоречит взглядам Чернышевского на соотношение искусства и жизни, но в то же время эти освобождающие противоречия приводятся в (иронический и временный) порядок посредством авторских усилий, с помощью литературного структурирования.

Следующий шаг, который делает Годунов-Чердынцев в жизнеописании Чернышевского, оказывается главным в его попытках разрешения дилемм «я», предпринимаемых в «Даре»; в «Жизни Чернышевского» этот шаг становится чем-то вроде *mise en abyme* внутри *mise en abyme*. Федор превращает, казалось бы, бесконечные чередования открытости и конечности в символы человеческого опыта. Здесь можно для начала снова обратиться к повествовательной иронии, которую использует Федор при описании своего героя. Чернышевский, произнося речь о Добролюбове, «не переставая играл часовой цепочкой... но, как подумаешь, он, быть может, потому часы тербил, что свободного времени у него и впрямь оставалось немного (всего четыре месяца!)» [Там же: 443]. Федор, который стремится побыстрее избавиться от упрощенных символов или метафор жизни (например, «дороги жизни»), здесь создает, а затем разрушает образ уходящего времени жизни — бег стрелок часов. Чернышевский играет со своими часами (какая ирония!), и автор комически побуждает читателей, знающих, что случится в его жизни, увидеть в этом трагический символ: герою осталось провести на свободе всего четыре месяца.

На стилистическом уровне обнаруживаются противоречия и в жизни Чернышевского, и в литературных биографиях как

таковых. Одним из самых удивительных образов становится вечный двигатель — символ «материалистического» идеализма Чернышевского, ироническая основа (как считает Годунов-Чердынцев) этической теории критика, *mise en abyme* «Жизни Чернышевского» и «Дара». Федор рассматривает неудавшийся план создания вечного двигателя как модель всех идеалистических/материалистических планов, которые Чернышевский строил на протяжении своей жизни:

...в этой смеси невежественности и рассудительности, уже сказывается тот едва уловимый, но роковой изъян, который позже придавал его выступлениям как бы оттенок шарлатанства; оттенок мнимый, ибо не забудем: человек — прямой и твердый, как дубовый ствол, «самый честнейший из честнейших» (выражение жены); но такова уж была судьба Чернышевского, что все обращалось против него: к какому бы предмету он ни прикасался, и — исподволь, с язвительнейшей неизбежностью, вскрывалось нечто совершенно противное его понятию о нем [Там же: 396].

Таким образом, план создания вечного двигателя превращается в символ жизни и творчества Чернышевского в целом: его лучшие и самые идеалистические намерения обращаются против него. Вышеприведенный отрывок еще раз демонстрирует иронию Федора при описании материализма Чернышевского. «Материальный» конец Чернышевского — смерть — всегда присутствует в авторском повествовании; об этом говорят выражения «роковой изъян»; «такова уж была судьба Чернышевского»; «язвительнейшая неизбежность» — как *если бы* вечный двигатель сам сплел телеологический «узор на ковре» жизни Чернышевского.

Когда в романе наступает время для обсуждения утилитарной этики Чернышевского, образ вечного двигателя всплывает и на структурном уровне. Эта механистическая метафора напоминает один из тех антигуманистических образов, которые Достоевский придумывал для своего «подпольного человека», чтобы тот мог использовать их против Чернышевского (например, человек как «органный штифтик»).

Этические построения Чернышевского — своего рода попытка построить все тот же перпетуум-мобиле, где двигатель-материя движет другую материю. Нам очень хочется, чтоб это вертелось: эгоизм-альтруизм-эгоизм-альтруизм... но от трения останавливается колесо [Там же: 458].

Повтор «эгоизм-альтруизм-эгоизм-альтруизм» отражает структурный механизм мышления Чернышевского, в котором проявляются противоречащие его монистическим намерениям дуализмы всех видов: дизъюнктивные «намерения» сами по себе являются всего лишь еще одним идеалистическим вторжением в его материализм.

Вечный двигатель — один из лучших примеров того, как Годунову-Чердынцеву удалось вписать противоречивость своего героя в саму структуру жизнеописания, сделав ее символом всей «Жизни Чернышевского», а значит, превратив ее в *tise en abyme*. Федор поместил в конце главы начало сонета, так что читателю приходится перечитывать начало, чтобы закончить это стихотворение. В результате структурой жизнеописания, по замыслу Федора, становится «не столько форма книги, которая своей конечностью противна кругообразной природе всего сущего, сколько одна фраза, следующая по ободу, т. е. бесконечная» [Там же: 384]. «Жизнь Чернышевского», возможно, не является вечным двигателем, с точки зрения самого Чернышевского, но читательское восприятие текста оказывается близко к его цели бесконечного движения¹⁸. Более того, эту потенциально бесконечную кругообразность обычно считают определяющей чертой всего романа «Дар», потому что только в финале Годунов-Чердынцев признается, что собирается написать роман, похожий на «Дар», что заставляет нас перечитать весь текст совершенно иначе. Таким образом, веч-

¹⁸ Надо думать, Набоков приравнял бы жизненный опыт Чернышевского к той же циркулярности, в которую попадает читатель. Александров замечает: «В основе этой тактики, которой Набоков более или менее строго следует во всех своих произведениях... лежит возможность уравнивания герменевтики жизненного опыта и герменевтики чтения» [Александров 1999: 13].

ный двигатель служит *mise en abyme* и для «Жизни Чернышевского», и для «Дара».

Идея вечного движения как эмблема «Жизни Чернышевского» опирается на апокрифический сонет, приведенный по частям в начале и в конце текста. Он описывает парадоксальную природу идентичности и в жизнеописании, и в романе в целом. Я привожу его ниже, восстановив прямой порядок строф:

Что скажет о тебе далекий правнук твой,
то славя прошлое, то запросто ругая?
Что жизнь твоя была ужасна? Что другая
могла бы счастьем быть? Что ты не ждал другой?

Что подвиг твой не зря свершался, — труд сухой
в поэзию добра попутно обращая
и белое чело кандальника венчая
одной воздушною и замкнутой чертой?

Увы! Что б ни сказал потомок просвещенный,
все так же на ветру, в одежде оживленной,
к своим же Истина склоняется перстам,

с улыбкой женскою и детскою заботой
как будто в пригоршне рассматривая что-то,
из-за плеча ее невидимое нам.

[Набоков 2002: 391, 475]

Сразу за последними строками Федор пишет: «Сонет — словно преграждающий путь, а может быть, напротив, служащий тайной связью, которая объяснила бы всё, — если бы только ум человеческий мог выдержать оное объяснение» [Там же: 391]. Другими словами, сонет может содержать исчерпывающее объяснение. Включает ли это двусмысленное «всё» также и загадки «Дара»?

Да, в том смысле, что в «Жизни Чернышевского», как и в «Даре», читателя часто подводят к мысли, что интерпретация — это вопрос обнажения «скрытого». В сонете этот скрытый клад интерпретации воплощен в образе Истины, которая «к своим...

склоняется перстам... как будто в пригоршне рассматривая что-то, из-за плеча ее невидимое нам». Идея тайного знания связывает жизнеописание с включающим его романом и, таким образом, «ключ» к роману, как кажется, исчезает во все более «уменьшающихся» текстах (роман — «Жизнь Чернышевского» — сонет), пока не исчезает, как растворяется в Груневальдском лесу идентичность самого Федора [Там же: 508].

Второй аспект отношения сонета к жизнеописанию также проливает свет на роман в целом. В сонете делается упор на относительности в историческом и биографическом исследовании, что не столь очевидно в более широкой самопрезентации Федора в «Даре». Условие «если бы только ум человеческий мог выдержать оное объяснение» превращает «скрытые» знания в сомнительную цель и указывает: то, как изображено нечто, возможно, важнее того, что изображено. Сонет перекликается с этой идеей в строках: «Увы! Что б ни сказал потомок просвещенный, / все так же на ветру...» Осторожный релятивизм Федора — то, как изображено, важнее того, что изображено, — резко контрастирует, например, с «Мастером и Маргаритой», где способность литературы к раскрытию истины оказывается главной целью приложения метафизической энергии автора.

«Тайная связь» сонета в сочетании с релятивистскими сомнениями Федора относительно исторических и биографических суждений относится к двум из трех аспектов авторства, которые я исследую в данной монографии, — *mise en abyme* и описанию собственного «я», поскольку сонет открывает все, что нам нужно знать о «Даре» и о его авторе. Более того, сонет проникнут беспокорством о традиции, о суждении потомков и о возможности понимания после того, как пройдут огромные промежутки времени, что делает его частью стремления Годунова-Чердынцевя переосмыслить историю литературы. Первая строка, например, гласит: «Что скажет о тебе далекий правнук твой...» Предполагается, что «ты» здесь относится к Чернышевскому, тогда как Федор, несомненно, занимает позицию «потомка», который судит о его жизни и творчестве.

Прочсть сонет в качестве *mise en abyme* «Дара», как это сделано выше, — значит преуменьшить значение реального мира как референта повествования Федора. Разумеется, поступая так, мы упускаем из вида некоторые аспекты романа как «незавершенного произведения»: «Дар» — это прежде всего летопись литературного вдохновения. Однако в нашем подходе есть и положительная сторона: роман раскрывается как пространство воображения, в котором автор очерчивает границы собственной развивающейся идентичности; и иллюзорная *фабула* в такой интерпретации становится не основой сюжета, а формой, предназначенной для помещения в нее разрозненных частей романа.

СМЕРТЬ И АВТОРСТВО

А я ведь всю жизнь думал о смерти, и если жил, то жил всегда на полях этой книги, которую не умею прочсть

Владимир Набоков. Дар

Идея преодоления смерти посредством создания литературных произведений известна давно. В «Мастере и Маргарите» герой пишет историю, благодаря которой избегает смерти, попадая в другую историю: написав роман о Пилате и Иешуа и участвуя в его окончании, Мастер получает «покой» безграничного существования в явно более идиллическом повествовании. Версия Пастернака о преодолении смерти через авторство менее оригинальна: Живаго продолжает жить (условно) в том цикле стихов, который он оставляет потомству. В «Даре» Федор, как часто у него бывает, осведомлен об этих авторских приемах и, используя их, в то же время дискредитирует.

Для Годунова-Чердынцева преодоление смерти является частью более крупного авторского проекта по определению идентичности, который не привязывает Федора к тексту, в котором она присутствует. Например, полижанровая биография отца

построена таким образом, что устраняется эстетическая замкнутость и остается открытой возможность того, что отец все еще жив. Литературная форма вмещает в себя «загадочную недоговоренность» личности Годунова-Чердынцева-старшего, ту самую недоговоренность, которая мешает его безусловной идентификации в биографии.

Похожая стратегия подрыва смерти замкнутой литературной структуры очевидна в каждом из произведений, которые Федор вставляет в «Дар», хотя если судить по первоначальному намерению, сборник стихов может показаться исключением из этого правила. Намерение Федора-поэта состояло в том, чтобы создать идеальный образ самого себя:

При набожном их сочинении, автор с одной стороны, стремился обобщить воспоминания, преимущественно отбирая черты, так или иначе свойственные всякому удавшемуся детству: отсюда их мнимая очевидность; а с другой, он дозволил проникнуть в стихи только тому, что было действительно им, полностью и без примеси: отсюда их мнимая изысканность [Набоков 2002: 196–197].

В этом отрывке Федор, похоже, никоим образом не опасается, что его личность окажется привязана к какому-то одному тексту. Напротив, заявленные им намерения в отношении стихов состоят в том, чтобы создать целостную личность: уравновешенную смесь особенного и типичного в изображении самого себя.

Однако те же замечания указывают и на крайнее недовольство Годунова-Чердынцева своими стихами и создаваемым ими образом, поскольку этот образ не позволяет стихам существовать в тексте отдельно друг от друга. Их появление в «Даре» сопровождается многочисленными позднейшими авторскими интерпретациями, разъяснениями и расширениями контекста прошлого, детства. Особенно знаменательно в этом отношении решение Федора включить в роман стихотворение, которого не было в поэтическом сборнике. «Это любимое стихотворение самого автора, но он не включил его в сборник, потому, опять же, что тема связана с темой отца, а экономия творчества советовала не

трогать ее до поры до времени» [Там же: 211]. Когда же наступит нужный момент, не оказывается рядом той «экономии творчества», которая позволила бы Федору воспроизвести сборник стихов в задуманном виде; в то время как для «Жизни Чернышевского», например, такое воспроизведение и составляет главную цель.

Ответ на вопрос, почему Федор решил добавить к своим стихам комментарии, можно найти в следующем вставном тексте — в его неудавшейся биографии отца. Жанровая разнородность этого текста и его открытость отражают «привычную мечту о возвращении отца» [Там же: 271] и неспособность сына поверить в то, что отца действительно нет в живых. Приписать этому тексту эстетическую и структурную согласованность и завершенность означало бы признать смерть отца. Такое уравнивание формы жизни и ее отображения в тексте — один из краеугольных камней зрелой эстетики Годунова-Чердынцева: и в «Жизни Чернышевского», и в самом «Даре» Федор превращает «не кончающийся» финал в важнейший формообразующий импульс повествования, препятствующий фальсификации неоконченной жизни¹⁹.

В последней, пятой главе «Дара» отношение смерти к авторству рассматривается по крайней мере в четырех аспектах. Во-первых, как и Юрий Живаго, Федор Годунов-Чердынцев оставит будущим поколениям в России литературное наследие, роман «Дар», на что

¹⁹ Литературоведение XX века связывало смерть и авторство двумя основными способами: было две «смерти автора». (С. Ю. Бойм дает полезный обзор теорий смерти и авторства во введении к своей книге [Boym 1991].) Согласно первой версии, литературоведение не должно устанавливать прямые причинно-следственные связи между реальной жизнью автора и его произведениями. В наиболее радикальных статьях русских формалистов запрещалось касаться фактов реальной жизни автора при написании «литературной биографии» [Томашевский 1923]. Вторая версия смерти автора, популяризованная французским структурализмом, относит субъективность к периферии литературного процесса и рассматривает авторство как выраженный в языке обезличенный феномен (см. «Смерть автора» Р. Барта). Федор согласился бы с некоторыми аспектами первой версии и полностью отверг бы вторую.

он сам указывает [Там же: 526]. Таким образом, преодоление смерти означает еще и преодоление эмиграции. Во-вторых, хотя Федор отвергает грубые психологические подходы к писательской биографии, он не чурается признания того, что слава отца увеличивает его собственную [Там же: 251]. Совмещение писательской славы героя и его известности как сына великого путешественника указывает на идентичность, которая определяет отношение Федора к смене поколений и, как и в предыдущем примере, относится больше к его положению очередного писателя-эмигранта.

В композиции и содержании пятой главы обнаруживается еще два аспекта отношения Федора к смерти и авторству. Первая установка Федора — на пародирование смерти — осуществлялась на протяжении всего «Дара». В эпитафии к роману звучит, в частности, фраза «Россия — наше отечество. Смерть неизбежна», и потому неудивительно, что процесс создания авторской идентичности в идеале преодолевает и эмиграцию, и смерть. Связь с Россией и бессмертие, похоже, оказываются двумя сторонами одной и той же медали авторства, даже в юмористически процитированной грамматике Смирновского.

В пятой главе часто возникает тема смерти и ее преодоления как в реальном, так и в переносном смысле²⁰. Александр Яковлевич Чернышевский умирает одновременно с выходом в свет написанной Федором «Жизни Чернышевского». Таким образом, его настоящая смерть совпадает с переносным «рождением» литературного произведения. На смертном одре Александр Яковлевич размышляет: «А я ведь всю жизнь думал о смерти,

²⁰ С. Блэкуэлл считает Зину творческой читательницей и в связи с этим указывает на встречающуюся ранее в романе фундаментальную фигуру преодоления изоляции: «Если Зина слышит и критикует “Дар”, если весь роман представлен в ее читательском восприятии, мы вынуждены пересмотреть природу искусства и место человеческих отношений (в особенности любовных) в мире. Чтение предстает как модель преодоления изолированного “я”, как слияние двух существ в творческой сфере, где пошлость и уродство повседневной берлинской жизни уступают место указанию на возможность свободного существования» (курсив мой. — Дж. В.) [Blackwell 2000: 6].

и если жил, то жил всегда на полях этой книги, которую не умею прочесть» [Там же: 485]; возможно, здесь связываются смерть и доступ к «книге жизни». Написав «Дар» — полижанровый автобиографический роман, который вместо финала обманчиво отражает сам себя, — Федор создает «книгу жизни», которая не требует его смерти, в том смысле, что Годунов-Чердынцев приравнивает завершение эстетического высказывания к смерти. В другом контексте уже говорилось, что в конце первой главы Федор «споткнулся», когда попытался описать в стихах свой переход от жизни к смерти.

Федор разрешает противоречие искусства и смерти также и в двух пародиях на собственную гибель. Первая разыгрывается в Груневальдском лесу. Нагота Федора, исчезновение его «я», посещение места, где покончил с собой Яша, шествие распевующих какую-то «песенку» монахинь [Там же: 519], — все это наводит на мысль о том, что Федор сознательно пародирует собственную смерть. Он воплощает в жизнь мысли о бренности, которые ему не удалось воплотить в стихах в первой главе и которые он не мог вызвать в себе во время похорон Александра Яковлевича и после них. Примечательно, что сразу после своей «смерти» в лесу Федор пишет письмо матери и просит ее передать поздравления сестре с недавним рождением дочери — его племянницы. Смерть и жизнь идут рука об руку, равно как смерть Александра Яковлевича и «Жизнь Чернышевского».

Второй аспект пародирования — или, если говорить точнее, пастиш сцены смерти — появляется в романе в ночь после посещения Федором Груневальда. В эту ночь Федору снится, что его отец жив и вся семья воссоединилась. Однако сон о том, что отец «ожил», не так странен, как пробуждение Федора: «...и от этой бессмысленной путаницы панический трепет пробежал по душе: проснулся в гробу, на луне, в темнице вялого небытия» [Там же: 530]. Предчувствие смерти, когда он пробуждается от сна — его восприятие «темницы вялого небытия», — вероятно, имеет своим источником, как полагает Федор, дневные события в Груневальде, но смерть присутствует и в самом сне. По дороге к Лоренцам Федор минует похороны, а свои чувства перед тем,

как увидел отца, он описывает так: «У него разрывалось сердце, как у человека перед казнью» [Там же: 529].

Игра Федора с оппозицией смерть/рождение создает очевидную структурную параллель: читатель приближается к финалу романа, но на самом деле это вовсе не конец, а новое начало. Как и в пушкинском «Евгении Онегине», кольцевая композиция возвращает читателя к началу; в последней строфе (которую, как и весь роман, перевел Набоков) говорится: «Блажен, кто праздник жизни рано / Оставил... <...> / Кто не дочел ее романа» [Пушкин 1937–1959, 6: 190]. Таким образом, в дополнение к трем предыдущим стратегиям преодоления смерти (творческое наследие, воссоздание реальной биографии автора и пародирование смерти) в «Даре» задействована также и композиционная стратегия.

Эта стратегия отчасти заключается в том, чтобы заставить пятую главу воспроизвести многие эпизоды из первой, второй и третьей глав²¹. Возвращаются места и темы из начала романа: Федор ведет второй воображаемый разговор с Кончеевым; он повторно посещает Лоренцев во сне о возвращении отца; он приходит к месту самоубийства Яши, о котором рассказывал ранее; он снова посещает литературный вечер; наконец, он пишет второе письмо к матери. Одним словом, роман становится самопроекцией задолго до своего знаменитого автореферентного финала, когда Годунов-Чердынцев решает написать «Дар», и перед написанным онегинской строфой стихотворением, которое (обманчиво) закрывает последнюю главу, «не кончается строка» [Там же: 541].

Идея преодоления смерти часто встречается в творчестве Набокова. В «Приглашении на казнь» (1935–1936) Цинциннат после прочтения романа “Quercus” думает: «...и это было как-то смешно, — что вот когда-нибудь непременно умрет автор, — а смешно было потому, что единственным тут настоящим, реаль-

²¹ Карлинский отмечает «технику зеркальных образов», с помощью которой возникают переключки глав, предшествующих «Жизни Чернышевского», и следующих за ней [Karlinsky 1963: 286].

но несомненным была всего лишь смерть, — неизбежность физической смерти автора» [Там же: 121]. В «Даре» идею преодоления смерти можно метафорически распространить на страх автора перед концом русской культуры и литературы, а также на переосмысление героем в его литературных произведениях феноменов авторства и смерти. Интересно, что из трех рассмотренных мной романов только в «Даре» герой/автор в конце остается жив и возвращается к писательству. Возможно, Набоков задумал свой роман как переходное произведение — нет сомнений, что он рассматривал его впоследствии именно так, — в то время как Булгаков и Пастернак при написании своих романов помнили о том, что их творческий путь подходит к концу²².

²² К смерти автора Набоков снова обращается — на этот раз в пугающе сложной форме — в «Бледном огне». В этом романе, безусловно, есть по крайней мере одна смерть автора (возможно, убийство), хотя, возможно, это всего лишь металитературная игра зеркал. В то время как Федор в конце «Дара» остается жив, в «Бледном огне» дочь Шейда, несомненно, покончила жизнь самоубийством. Таким образом, воссоздавая в «Бледном огне» те аспекты авторства, к которым Набоков ранее обращался в «Даре», он создает гораздо более мрачную комбинацию смерти и металитературной игры.

Заключение

Психология и русский роман

Мы вступаем, по-видимому, в новую полосу русской прозы, которая ищет новых путей — вне связи с психологическим романом Толстого или Достоевского.

Борис Эйхенбаум. Молодой Толстой. 1921

Следовало ожидать, что живая литературная традиция будет постоянно опережать сама себя, прокладывать новые пути и обнаруживать в уже написанном некие новые, ранее пропущенные стороны. Многие из того, что сказано в этой книге, было мотивировано желанием продемонстрировать, как Булгаков, Пастернак и Набоков меняли традицию русской психологической прозы, возводя образ автора в статус героя романов. «Мастер и Маргарита», «Доктор Живаго» и «Дар» являются примерами совершавшегося в русской литературе перехода от романов, в которых господствовал названный Л. Я. Гинзбург принцип «аналитического, *объясняющего* психологизма» [Гинзбург 1977: 271], к романам, обращенным к романной психологии человеческого «я»¹. Другими словами, в этих трех романах психологический фокус смещается с того, как люди понимают мир, на то, как авторы понимают взаимосвязь между своим творчеством и идентичностью.

¹ Изложенное ниже понимание русского психологического романа XIX века во многом основано на убедительном исследовании Гинзбург.

Подобно тому, как не все русские романы XIX века были построены на объяснительном психологизме, можно назвать и целый ряд влиятельных русских романов начала XX века, которые не отражают какого-либо специального интереса их авторов к психологии идентичности. Символика «Петербурга» Белого, орнаментальность «Голого года» Пильняка, антиутопизм «Мы» Замятина и «Котлована» (1930) Платонова, равно как плутовской роман у Ильфа и Петрова, — все это свидетельствует о необычайно широких границах русского романа в первые десятилетия XX века, не говоря уже о потоке романов соцреализма, предшественниками которых были «Мать» Горького, «Цемент» Гладкова и «Время, вперед!» (1932) Катаева. Каждое из этих произведений может так или иначе считаться обращением к вопросам психологии, но в них нет настойчивого исследования и осмысления проблем имени, мышления и тела, детских воспоминаний и т. д., как это происходит в творчестве Булгакова, Пастернака и Набокова; авторы соцреалистических романов не использовали этот жанр как подходящий для художественного изучения подобных тем. Из названных текстов наиболее психологически глубоким является, разумеется, роман «Мы»: Д-503 прибегает к документальному жанру, личному дневнику, и, чтобы воссоздать свою личность, следует традиции XIX века — использованию интроспекции как основного психологического метода обнаружения истоков личности. В «Петербурге» Белый также обращается к повествовательной репрезентации психологических теорий, однако, хотя его роман в высшей степени интертекстуален, нельзя сказать, что в нем отчетливо проявилась тема отношения авторства к идентичности.

Пытаясь определить психологические основания «Мастера и Маргариты», «Доктора Живаго» и «Дара», нужно стараться отличать модернистские (нереалистические) литературные стратегии, общие для этих текстов и других романов XX века, от тех стратегий, которыми один вид психологизма отличается от другого. Булгаков, Пастернак и Набоков, так же как Белый, Пильняк и Платонов, часто акцентируют в своих произведениях весьма субъективное восприятие мира и «я». Поэтому язык для

них не всегда идеально подходит, чтобы описать реальный мир, и годится для придумывания альтернативных, солипсических миров не меньше, чем для достоверного представления реальности. Для этих романистов, как и для других писателей начала XX века, ход исторического времени в значительной степени расходился с личным временем «я», поэтому повествование должно было объединять несколько несовпадающих хронологий. Эти модернистские черты отличают Булгакова, Пастернака и Набокова от общепринятых представлений о реализме XIX века, но пока мало что дают для определения «новизны» психологического романа в его отношении к старому².

Центральное место в подобном анализе занимает традиционное для романа отношение авторефлексивных психологических методов к автобиографическим текстам. В книге «О психологической прозе» Гинзбург убедительно показала, что тенденция к аналитическому письму была характерна для определенных видов документальных и автобиографических сочинений XIX века, исповедей и дневников, а также для романов, получивших общее наименование «психологических». Например, те же аналитические приемы самоанализа, которые можно найти в дневниках Толстого, были им эстетически трансформированы в психологизм романных героев. Гинзбург писала: «Документальность Толстого состоит в том, что его герои не только решают те же жизненные задачи, которые сам он решал, но решают их в той же психологической форме. Притом в тех же примерно бытовых условиях, в которых существовал он сам» [Там же: 301]. Хотя Толстой был гениальным создателем отдельных личностей, он стремился также изображать общее в человеческих жизнях. Трудно представить, например, чтобы Федор и какой-то другой персонаж «Дара» воспринимал бы события психологически столь же сходно, как, скажем, Пьер и Андрей в «Воине и мире». Набокова интересует, как именно Федор понимает собственное

² Реализм как таковой — это эстетическая система, которая оказывается более когерентной в теории, чем на практике. О «нереалистических» взглядах самых известных российских реалистов см. [Allen 1967; Mandelker 1993].

творчество; Толстого — как люди вообще понимают себя и свой мир.

Тонкие изменения личности, проявляющиеся по мере того, как мир воздействует на восприятие героем себя и других, позволяют предположить, что психологическая основа реалистического романа XIX века является скорее укорененной в опыте или эпистемологии, чем в онтологии. Например, и «Анна Каренина», и «Доктор Живаго» — стремятся раскрыть личность героя. Но Толстой дает нам психологически сложное изображение представителей как минимум трех семейств на фоне эпохи, и не только Анна становится в центре его понимания человека; Пастернак же едва может проследить за одной семьей — Живаго³, концентрируясь на личности заглавного героя, подобно многим произведениям романтизма. Эстетическим императивом, формирующим роман, оказывается специфическое восприятие Юрием своего творческого отношения к миру, а не влияние мира на его восприятие.

«Мастер и Маргарита», «Доктор Живаго» и «Дар» не лишены черт аналитического, объяснительного психологизма. Напротив, в них есть много психологически реалистических (в том смысле, как я понимаю это в данной монографии) фрагментов. Без таких отрывков теоретически возможно истолковать эти романы как лирические поэмы в прозе, хотя на практике это было бы преувеличением. Принципиальное отличие этих романов от традиции состоит в том, что Булгаков, Пастернак и Набоков строят психологический анализ поведения персонажей таким образом, что реалистические параметры интерпретации заменяются рефлексивной герменевтикой. Несколько примеров помогут прояснить это различие.

В психиатрической клинике в «Мастере и Маргарите», когда Иван неудачно пытается объяснить свое поведение на Патриарших прудах, записав на бумаге подробности событий дня, он, по

³ Набоков, любивший романы Толстого больше всех других, критиковал Пастернака и его героя за то, что Живаго забывает о Тоне и их детях в разные моменты романа; см. [Hughes 1989].

сути, становится одним из нескольких рассказчиков в романе, наравне с Мастером и Воландом, которые обладают определенным сходством с ироничным повествователем. При ретроспективном взгляде становится понятно, что рассказ Ивана не мог быть более полным или успешным, чем другие соперничающие нарративы. Все вместе они описывают ряд событий и раскрывают идентичность; взятые по отдельности, они неполны и могут ввести в заблуждение. Самоанализ Ивана не только не помогает пониманию его личности, но и раскалывает ее. Шизофрения становится результатом применения им определенного вида повествовательной логики к нелогичному и по необходимости многократно воспроизводимому событию. Этот повествовательный парадокс был важен для «Мастера и Маргариты» с самого начала: Иван неверно понял задание и написал поэму о Христе так, как будто Он действительно существовал.

Сходные повествовательные приемы обрамления подрывают интроспективный анализ в «Докторе Живаго». Лара, например, неявно осознает ту роль, которую эстетика коммодификации играет в ее соблазнении, когда вспоминает дорогую картину в ресторане, куда ее привез Комаровский. А размышления Живаго о его «детской» толстовской морали обрамлены обладающей таинственной силой «немой сцены» Лары и Комаровского, свидетелем которой он только что стал. Герои осознают, явно или неявно, что эстетические предубеждения изменяют их самопонимание. Живаго захвачен тем эстетическим «первообразом», который его формирует.

Приемы аналитического, объяснительного психологизма особенно хорошо заметны в «Даре»: например, Федор использует в «Жизни Чернышевского» несколько способов, чтобы высмеять наивную логику интроспекции в дневнике Чернышевского. Один из них связан с неудачной попыткой Чернышевского изобрести вечный двигатель, который становится символическим выражением внутреннего строения этики персонажа («эгоизм-альтруизм-эгоизм-альтруизм» [Набоков 2002: 458]), его биографии в «Жизни Чернышевского» и, возможно, самого романа «Дар».

Важно отметить, что, хотя мысли героя в «Даре» тщательно прослеживаются, интроспекция почти всегда заменяется «эстетическим» наблюдением: читатели узнают, что Федор воспринимает мир как произведение искусства и образец для творчества, но им не сообщают о повседневных движениях мысли героя. Федор не принужден раскрывать причины своих поступков, как, например, Раскольников в «Преступлении и наказании».

Сопоставление Годунова-Чердынцева с Раскольниковым обнаруживает еще одно более общее различие между психологической прозой XIX и XX веков. Самосознание во многих русских романах XIX века воспринимается как нечто изнурительное, как своего рода болезнь [Wachtel 1998]. Присущая Раскольникову излишняя рефлексия является частью его общего ощущения неблагополучия, и сам герой задается вопросом: является ли болезнь причиной совершения преступления, или только сопровождает его, или следует за ней? Годунов-Чердынцев, напротив, предполагает, что его в высшей степени склонная к рефлексии личность является неотъемлемой частью его творческой жизненной силы; эта «многопланность мысли» и выделяет его среди множества других людей. Набоков, который терпеть не мог романы Достоевского и потому не сумел их адекватно оценить, считал, что у этого писателя внутренний мир героев всегда сводится к душевной болезни и, следовательно, у них не может быть подлинных личностей [Набоков 2010: 180]. В романах Набокова искусство может и даже призвано преодолевать такие болезни сознания.

Когда обрамляющие приемы повествования в «Мастере и Маргарите», «Докторе Живаго» и «Даре» служили отражением всего текста, его «произнесения» (enunciation) или кода, мы называли их, вслед за Делленбахом, *mises en abyme* в романе⁴. Эти *mises en abyme* не обязательно связаны с переходом от произведений, созданных в технике аналитического психологизма, к тем, где господствует психология идентичности, однако очевидно, что

⁴ См. во «Введении» обсуждение работы Делленбаха и мое определение *mise en abyme*.

прием вставного текста позволяет обозначить отрывки, написанные аналитически, интроспективно, как бы помещая эти фрагменты в поставленные интерпретатором кавычки.

Само собой разумеется, что не каждый «роман идентичности» опирается исключительно на прием *mise en abyme* и не каждый психологический роман аналитического типа обходится без него. Можно вспомнить ряд произведений XIX века — возможных предшественников таких рефлексивных повествований, как романы Булгакова, Пастернака и Набокова: это «Повесть о капитане Копейкине» из «Мертвых душ» (1842) и «Портрет» (1835) Гоголя, «Герой нашего времени» (1840) Лермонтова, а также вставные тексты, иконические образы и картины у Достоевского, особенно в «Идиоте» (1868) и «Братьях Карамазовых» (1880). Если автор принимает стратегию саморефлексии (например, интроспекцию) в качестве модели психологизма, за этим может последовать и использование автореферентных стратегий повествования, таких как *mise en abyme*. Есть все основания полагать, что Толстой, например, делает этот шаг, повествуя об Анне Карениной. Интроспекция Анны становится настолько изолированной, что для нее становятся недоступны обычные способы общения с людьми, и она начинает манипулировать эстетическими представлениями о себе, чтобы заполнить коммуникативную пустоту⁵. Другими словами, и Толстой, и сама Анна создают из нее произведение искусства, и эта параллель между эстетическими рамками внутри и снаружи текста является определяющей характеристикой *mise en abyme* [Mandelker 1997].

Когда Булгаков, Пастернак и Набоков в своих романах возводят параллель между созданием текста и созданием собственного «я» в статус романной темы, они обращаются к литературной традиции и переосмысливают ее. Вдохновение, разумеется, остается вдохновением — и Мастер, и Живаго, и Федор сочиняют в моменты сильного вдохновения, однако эти авторы променяли более конвенциональное понимание вдохновения — своего рода Эолову арфу — на богатые библиотеки, которые помогали с опре-

⁵ См. подробнее [Weir 1995–1996].

делением своего «я» литературоцентричным русским героям от Евгения Онегина до того разночинца, о котором писал в «Шуме времени» Мандельштам.

Любой сложный романский психологизм идентичности требует сохранения культурного наследия в литературной традиции, в то время как аналитический психологизм может от этого отказаться. Булгаков, Пастернак и Набоков признавали, что традиции русской литературы были поставлены под угрозу советизацией и что само писательство, следовательно, также находится под угрозой, поскольку нет никаких сомнений в том, что именно угрожает личности Мастера, Живаго и Федора: это исчезающее в обществе чувство литературной — да и любой другой — истории. Уйти от этого общества — в психиатрическую клинику, в Варыкино или в Груневальдский лес — значит сбежать из мира, который больше не понимает языка, который они используют для познания самих себя. Получается, что Маргарита, Лара и Зина — не просто возлюбленные, а адресаты их творческого высказывания, те, для кого литературная деятельность как форма бытия еще доступна.

Поэтому во всех трех романах, а в особенности в «Мастере и Маргарите» и «Даре», исключительно важную роль играет мещанство. МАССОЛИТ — это не просто мошенники и литературные бюрократы; это еще и тот негативный фон, на котором становится отчетливо видно подлинное литературное творчество Мастера. Идея романа, которую Щеголев рассказывает Федору — мужчина женится на вдове, чтобы заполнить ее дочь, — мещанская, образец пошлости, потому что в ней обнаруживается влечение Щеголева к Зине. Однако пройдя через другую авторскую призму, эта идея становится сюжетом одного из величайших романов XX века — «Лолиты» Набокова. В «Даре» рецензии на «Жизнь Чернышевского» служат той же цели, что и рецензии на роман Мастера: они раскрывают пропасть непонимания, которая лежит между автором и влиятельными литературными кругами.

Это отчуждение или изоляция от окружающих людей, отчасти определяющая личности Мастера, Живаго и Федора, оказывается центром парадоксального круга авторства во всех трех рома-

нах. Противопоставление поэта и «толпы», конечно, не ново в русской литературе. Но эти три образа писателя уникальны для русского романного опыта тем, что обращаются непосредственно к истории литературы и помещают в нее художника, что может способствовать лишь его дальнейшей изоляции. Нападки Федора на Чернышевского, потворство Мастера «пилатчине» (как выражаются его критики) и индивидуализм Живаго не только расходятся с социально приемлемыми формами мышления, но и являются средством ухода от общественных форм определения «я». Таким образом, «Мастер и Маргарита», «Доктор Живаго» и «Дар» не становятся литературой, подрывающей традиции в обычном смысле слова по той же причине, по которой они оказываются отличны от многих романов XIX века: Булгаков, Пастернак и Набоков больше заинтересованы в изображении индивидуальности, чем социальной идентичности.

Сочетание авторефлексивного повествования и контекста истории литературы определило уникальность изображения Булгаковым, Пастернаком и Набоковым индивидуальной личности. Именно это было главной темой, идеей аргументаций и дефиниций в моем исследовании. Подходящее заключение для моей книги и последний пример металитературной инструкции чтения романов, подобных представленным здесь, дает Набоков (финалы его собственных книг могут стать особым предметом исследования): «И наконец, вот что мне хотелось бы подчеркнуть еще раз: не надо искать “загадочной русской души” в русском романе. Давайте искать в нем индивидуальный гений» [Набоков 2010: 41].

Источники

Ахматова 1990 — Ахматова А. А. Собрание сочинений: в 2 т. / под общ. ред. Н. Н. Скатова. Т. 1. М.: Правда, 1990.

Белинский 1953 — Белинский В. Г. Литературные мечтания (Элегия в прозе) // Полное собрание сочинений: в 13 т. / ред. коллегия: Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др. Т. 1. М.: Изд-во АН СССР, 1953. С. 20–102.

Булгаков 1990 — Булгаков М. А. Мастер и Маргарита // Собрание сочинений: в 5 т. Т. 5. М.: Художественная литература, 1990. С. 7–384.

Гоголь 1952 — Гоголь Н. В. Авторская исповедь // Полное собр. соч. / ред.: Н. Ф. Бельчиков, Б. В. Томашевский. Т. 8. М.: Изд-во АН СССР, 1952. С. 432–467.

Декарт 1994 — Декарт Р. Размышления о первой философии, в коих доказывается существование Бога и различие между человеческой душой и телом // Декарт Р. Сочинения: в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1994. С. 3–72.

Карлайл 1993 — Карлайл О. Три визита к Борису Пастернаку / пер. А. Гаврилов // Воспоминания о Борисе Пастернаке / сост., подгот. текста, коммент. Е. В. Пастернак, М. И. Фейнберг. М.: Слово, 1993. С. 646–661.

Мандельштам 2010 — Мандельштам О. Э. Полное собр. соч. и писем: в 3 т. / сост., подгот. текста и коммент. А. Г. Мец. Т. 2. М.: Прогресс-Плеяда, 2010.

Манн 1960 — Манн Т. Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Андриана Леверкюна, рассказанная его другом / пер. С. Апта и Н. Ман // Собрание сочинений: в 10 т. / под ред. Н. Н. Вильмонта и Б. Л. Сучкова. Т. 5. М.: Гослитиздат, 1960. С. 63–690.

Набоков 2002 — Собрание сочинений русского периода: в 5 т. / сост. Н. Артеменко-Толстой; предисл. А. Долинина; примеч. О. Сконечной, А. Долинина, Ю. Левинга, Г. Глушанок. Т. 4. СПб.: Симпозиум, 2002.

Набоков 2004 — Набоков В. В. Собрание сочинений американского периода: в 5 т. / сост. С. Ильина, А. Кононова. Т. 5. СПб.: Симпозиум, 2004.

Набоков 2010 — Набоков В. В. Лекции по русской литературе. СПб.: Азбука-классика, 2010.

Набоков 2018 — Набоков В. В. Строгие суждения. М.: Колибри; Азбука-Аттикус, 2018.

Ницше 2014 — Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / пер. Г. А. Рачинского. СПб.: Азбука-классика, 2014.

Пастернак 2003–2005 — Пастернак Б. Л. Полное собр. соч. с приложениями: в 11 т. М.: Слово, 2003–2005.

Пушкин 1937–1959 — Пушкин А. С. Полное собр. соч., 1837–1937 / ред. комитет: М. Горький, Д. Д. Благой, С. М. Бонди, и др.: в 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959.

Федин 1974 — Федин К. А. Города и годы. Братья. М.: Худож. лит., 1974.

Цветаева 1994 — Цветаева М. И. Собрание сочинений: в 7 т. / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакяиц и Л. Мнухина. Т. 2. М.: Эллис Лак, 1994.

Шекспир 1960 — Шекспир У. Король Лир / пер. Б. Пастернак // Полное собр. соч.: в 8 т. / под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. Т. 6. М.: Искусство, 1960. С. 427–570.

Элиот 1988 — Элиот Т. С. «Улисс», порядок и миф / пер. Ю. Комова // Иностранная литература. 1988. № 12. С. 226–228.

Bulgakov 1995 — Bulgakov M. *The Master and Margarita* / trans. by D. Burgin, K. Tiernan O'Connor. Ann Arbor: Ardis, 1995.

Nabokov 1991 — Nabokov V. *The Gift* / trans. by M. Scummell with the collaboration of the author. New York: Random House, 1991.

Pushkin 1975 — Pushkin A. *Eugene Onegin: A Novel in Verse* / trans. with commentary by Vladimir Nabokov. Princeton: Princeton University Press, 1975.

Библиография

Александров 1999 — Александров В. Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / пер. Н. А. Анастасьева. СПб.: Алетейя, 1999.

Ауэрбах 1976 — Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М.: Прогресс, 1976.

Бахтин 1963 — Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963.

Бахтин 1986 — Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров. М.: Искусство, 1986.

Беньямин 2012 — Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / пер. с нем. С. Ромашко // Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 189–235.

Блум 1998 — Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания / пер., сост., примеч., послесл. С. А. Никитина. Екатеринбург: Изд-во Урал ун-та, 1998.

Гадамер 1988 — Гадамер Х.-Г. Истина и метод / общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988.

Гаспаров 1978 — Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Slavica Hierosolymitana. 1978. № 3. Р. 198–251.

Гинзбург 1977 — Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л.: Худож. лит., 1976.

Давыдов 1982 — Давыдов С. Тексты-матрешки Владимира Набокова. Munich: O. Sagner, 1982.

Долинин 1994 — Долинин А. А. «Двойное время» у Набокова (От «Дара» к «Лолите» // Пути и миражи русской культуры. СПб.: Северо-Запад, 1994. С. 283–322.

Кларк 2002 — Кларк К. Советский роман. История как ритуал. Екатеринбург: Изд-во Урал ун-та, 2002

Кристева 1997 — Кристева Ю. От одной идентичности к другой // От Я к Другому: Сборник переводов по проблемам интересубъективности, коммуникации, диалога. Минск: Менск, 1997. С. 254–275.

Круговой 1979 — Круговой Г. Гностический роман М. Булгакова // Новый журнал. 1979. № 134. С. 47–81.

Леви-Стросс 1994 — Леви-Стросс К. Первобытное мышление / пер. А. Б. Островского. М.: Республика, 1994.

Лукач 1994 — Лукач Д. Теория романа // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 19–78

Лакан 1997 — Лакан Ж. Инстанция буквы, или Судьба разума после Фрейда / пер. А. К. Черноглазов, М. А. Титова. М.: Логос, 1997.

Паперно 1997 — Паперно И. Как сделан «Дар» Набокова // В. В. Набоков: *pro et contra*: Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / сост. Б. Аверин, и др. Т. 1. СПб.: РХГИ, 1997. С. 491–513.

Русская проза 1926 — Русская проза: Сборник статей / под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Л.: Academia, 1926.

Смирнов 1994 — Смирнов И. П. Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака. Vienna: Wiener slawistischer Almanach, 1985.

Томашевский 1923 — Томашевский Б. В. Литература и биография // Книга и революция. 1923. № 4 (28). С. 6–9.

Тынянов 1929 — Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. С. 412–455.

Тынянов 1977 — Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / подг. изд. и коммент. Е. А. Тоддеса, А. П. Чудакова, М. О. Чудаковой. М.: Наука, 1977.

Уайт 2002 — Уайт Х. Метаистория. Историческое воображение в Европе XIX века / пер. с англ. и под ред. Е. Г. Трубиной и В. В. Харитонova. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2002.

Фуко 1994 — Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой; вступ. ст. Н. С. Автономовой. СПб.: А-сacд, 1994.

Фуко 1996 — Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / пер. с фр. С. Табачниковой. М.: Касталь, 1996.

Хабермас 2003 — Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне / пер. с нем. М.: Весь Мир, 2003.

Чудакова 1988 — Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988.

Эйхенбаум 1922 — Эйхенбаум Б. Молодой Толстой. СПб; Берлин: Издательство З. И. Гржебина 1922.

Эйхенбаум 1987 — Эйхенбаум Б. М. О литературе: работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987.

Якобсон 1975 — Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против» / ред. Е. Я. Басин, М. Я. Поляков. М.: Прогресс, 1975. С. 193–230.

Якобсон 1987 — Якобсон Р. О. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. О. Работы по поэтике: Переводы / сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1987. С. 324–338.

Якобсон 1990 — Якобсон Р. О. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры: Сборник / ред. Н. Д. Арутюнова, М. А. Журиная. М.: Прогресс, 1990. С. 110–133.

Allen 1967 — Allen E. Ch. Beyond Realism: Turgenev's Poetics of Secular Salvation. Stanford: Stanford University Press, 1992.

Alter 1975 — Alter R. Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre. Los Angeles: University of California Press, 1975.

Altieri 1989 — Altieri Ch. Painterly Abstraction in Modernist American Poetry: The Contemporaneity of Modernism. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Anderson 1987 — Anderson R. The Railroad in «Doctor Zhivago» // Slavic and East European Journal. 1987. № 31. Vol. 4. P. 503–519.

Avins 1986 — Avins C. Reaching a Reader: The Master's Audience in The Master and Margarita // Slavic Review. 1986. Vol. 45. №. 2. P. 272–285.

Bakhtin 1981 — Bakhtin M. The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin / ed. by M. Holquist, trans. C. Emerson, M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

Barnes 1990 — Barnes Ch. Pasternak, Dickens and the Novel Tradition // Forum for Modern Language Studies. 1990. Vol. 26. № 4. P. 326–341.

Barratt 1987 — Barratt A. Between Two Worlds: A Critical Introduction to «The Master and Margarita». Oxford: Oxford Clarendon Press, 1987.

Bethea 1989 — Bethea D. The Shape of the Apocalypse in Modern Russian Fiction. Princeton: Princeton University Press, 1989.

Birnbaum 1976 — Birnbaum H. Doktor Faustus und Doktor Schiwago. Versuch über zwei Zeitromane aus Exilsicht. Lisse: The Peter De Ridder Press, 1976.

Birnbaum 1980 — Birnbaum H. On the Poetry of Prose: Land- and Cityscape “Defamiliarized” in “Doctor Zhivago” // *Fiction and Drama in Eastern and Southeastern Europe: Evolution and Experiment in the Postwar Period* / ed. by H. Birnbaum and Th. Eekman. Columbus: Slavica, 1980. P. 27–60.

Birnbaum 1984 — Birnbaum H. Gedichtroman und Romangedicht im russischen Postsymbolismus (Zu einigen tiefgründigen Übereinstimmungen und oberflächlichen Unterschieden zwischen “Doctor Schiwago” und dem “Poem ohne Helden” // *Text, Symbol, Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag* / ed. by J. R. Doring et al. Munich, 1984. P. 9–36;

Birnbaum 1989 — Birnbaum H. Further Reflections on the Poetics of “Doctor Zhivago”: Structure, Technique, and Symbolism // *Boris Pasternak and His Times: Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak* / ed. by L. Fleishman. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1989. P. 284–314.

Blackwell 1995 — Blackwell S. H. Nabokov’s “The Gift”: The Image of Reading in Artistic Creation: Ph. D. dissertation. Indiana University, 1995.

Blackwell 2000 — Blackwell S. H. Zina’s Paradox: The Figured Reader in Nabokov’s “The Gift”. New York: Peter Lang, 2000.

Boyd 1990 — Boyd B. Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Boym 1991 — Boym S. Death in Quotation Marks: Cultural Myths of the Modern Poet. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

Burke 1995 — Burke S. Authorship: From Plato to the Postmodern: A Reader. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1995.

Carrick 1998 — Carrick N. Daniil Kharms: Theologian of the Absurd. Birmingham: University of Birmingham, 1998.

Chudakova 1976 — Chudakova M. “The Master and Margarita”: The Development of a Novel // *Russian Literature Triquarterly*. 1976. № 15. P. 177–209.

Chudakova 1984 — Chudakova M. Gogol in the Life and Works of Mikhail Bulgakov // *Soviet Literature*. 1984. № 4. P. 142–153.

Cornwell 1986 — Cornwell N. The Critical Heritage: Adulation and Onslaught // *Cornwell N. Pasternak’s Novel: Perspectives on “Doctor Zhivago”*. Keele: Keele University, 1986. P. 9–33.

Dällenbach 1989 — Dällenbach L. The Mirror in the Text / trans. by J. Whiteley, E. Hughes. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

Davydov 1985 — Davydov S. “The Gift”: Nabokov’s Aesthetic Exorcism of Chernyshevsky // *Canadian-American Slavic Studies*. 1985. № 19. P. 357–374.

Dewey 1988 — Dewey J. *The Later Works, 1925–1935*. Vol. 4. Carbondale: Southern Illinois University, 1988.

Erlich 1955 — Erlich V. *Russian Formalism: History-Doctrine*. New Haven: Yale University Press, 1955.

Erlich 1983 — Erlich V. *The Novel in Crisis: Boris Pilnyak and Konstantin Fedin // The Russian Novel from Pushkin to Pasternak* / ed. by J. Garrard. New Haven: Yale University Press, 1983.

Ermolaev 1963 — Ermolaev H. *Soviet Literary Theories, 1917–1934: The Genesis of Socialist Realism*. Berkeley: University of California Press, 1963.

Eysteinnsson 1990 — Eysteinnsson A. *The Concept of Modernism*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.

Fanger 1967 — Fanger D. *Dostoevsky and Romantic Realism*. Cambridge: Harvard University Press, 1967.

Fleishman 1990 — Fleishman L. *Boris Pasternak: The Poet and His Politics*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

Foster 1993 — Foster J. B. *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Frank 1963 — Frank J. *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1963.

Gadamer 1989 — Gadamer H.-G. *Truth and Method*. 2nd ed. / trans. by J. Weinsheimer and D. Marshall. New York: Continuum, 1989.

Greenleaf 1994 — Greenleaf M. *Pushkin's Trace in "The Gift"* // *Slavic Review*. 1994. Vol. 53, № 1. P. 140–158.

Handbook 1985 — *Handbook of Russian Literature* / ed. by V. Terras. New Haven: Yale University Press, 1985.

Holquist 1977 — Holquist M. *Dostoevsky and the Novel*. Princeton: Princeton University Press, 1977.

Hutcheon 1980 — Hutcheon L. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York: Methuen, 1980.

Hutcheon 1985 — Hutcheon L. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. New York: Routledge, 1985.

Hughes 1989 — Hughes R. P. *Nabokov Reading Pasternak // Boris Pasternak and His Times: Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak* / ed. by L. Fleishman. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1989. P. 153–170.

Isenberg 1993 — Isenberg Ch. *Telling Silence: Russian Frame Narratives of Renunciation*. Evanston: Northwestern University Press, 1993.

Jackson 1958 — Jackson R. L. *Dostoevsky's Underground Man in Russian Literature*. Gravenhage: Mouton, 1958.

Jameson 1981 — Jameson F. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

Johnson 1981 — Johnson D. B. *Bely and Nabokov: A Comparative Overview* // *Russian Literature*. 1981. Vol. 9. № 4. P. 379–402.

Johnson 1982 — Johnson D. B. *The Key to Nabokov's "Gift"* // *Canadian-American Slavic Studies*. 1982. Vol. 16, № 2. P. 190–206.

Johnson 1985 — Johnson D. B. *Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov*. Ann Arbor: Ardis, 1985.

Karlinsky 1963 — Karlinsky S. *Vladimir Nabokov's Novel «Dar» as a Work of Literary Criticism: A Structural Analysis* // *Slavic and East European Journal*. 1963. Vol. 7. № 3. P. 284–290.

Kermode 1967 — Kermode F. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. New York: Oxford University Press, 1967.

Kohut 1986 — Kohut H. *Forms and Transformations of Narcissism* // *Essential Papers on Narcissism* / ed. by A. P. Morrison. New York: New York University Press, 1986.

Kostalevsky 1998 — Kostalevsky M. *The Young Godunov-Cherdyntsev or How to Write a Literary Biography* // *Russian Literature*. 1998. Vol. 43. № 3. P. 283–295.

Kropf 1994 — Kropf D. G. *Authorship as Alchemy: Subversive Writing in Pushkin, Scott, Hoffmann*. Stanford: Stanford University Press, 1994.

Kutik 1994 — Kutik I. *The Ode and the Odic: Essays on Mandelstam, Pasternak, Tsvetaeva and Mayakovsky*: Ph. D. dissertation. Stockholm University. Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1994.

Lodge 1977 — Lodge D. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1977.

Lowe 1978 — Lowe D. *Bulgakov and Dostoevsky: A Tale of Two Ivans* // *Russian Literature Triquarterly*. 1978. № 15. P. 253–262.

Lukács 1963 — Lukács G. *The Meaning of Contemporary Realism* / trans. by J. Mander, N. Mander. London: Merlin Press, 1963.

Lukács 1969 — Lukács G. *Solzhenitsyn*. London: Merlin Press, 1969.

Lunn 1982 — Lunn E. *Marxism and Modernism: An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin, and Adorno*. Berkeley: University of California Press, 1982.

Malcolm 1964 — Malcolm D. *Review of "The Gift", by Vladimir Nabokov, translated by Michael Scammell* // *New Yorker*. 1964. April 25. P. 198, 202–204.

Mandelker 1993 — Mandelker A. Framing Anna Karenina: Tolstoy, the Woman Question, and the Victorian Novel. Columbus: Ohio State University Press, 1993.

Milne 1989 — Milne L. Gogol and Mikhail Bulgakov // Nikolay Gogol: Text and Context / ed. by J. Grayson, F. Wiggzell. Basingstoke: Macmillan and University of London, 1989.

Milne 1990 — Milne L. Mikhail Bulgakov: A Critical Biography. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Morson 1981 — Morson G. S. The Boundaries of Genre: Dostoevsky's "Diary of a Writer" and the Traditions of Literary Utopia. Austin: University of Texas Press, 1981.

Morson 1991 — Morson G. S. Genre and Hero / Fathers and Sons: Intergeneric Dialogues, Generic Refugees, and the Hidden Prosaic // Literature, Culture, and Society in the Modern Age: In Honor of Joseph Frank. [Stanford Slavic Studies]. Stanford: Stanford University Press, 1991. Vol. 4. № 1. P. 336–381.

Morson 1994 — Morson G. S. Narrative and Freedom: The Shadows of Time. New Haven: Yale University Press, 1994.

Morson, Emerson 1990 — Morson G. S., Emerson C. Mikhail Bakhtin: The Creation of a Prosaics. Stanford: Stanford University Press, 1990.

Mossman 1986 — Mossman E. Metaphors of History in "War and Peace" and "Doctor Zhivago" // Literature and History: Theoretical Problems and Russian Case Studies / ed. by G. S. Morson. Stanford: Stanford University Press, 1986. P. 247–262.

Mossman 1989 — Mossman E. Toward a Poetics of the Novel "Doctor Zhivago": The Fourth Typhus // Boris Pasternak and His Times: Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak / ed. by L. Fleishman. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1989. P. 386–397.

Natov 1978 — Natov N. Structural and Typological Ambivalence of Bulgakov's Novels Interpreted against the Background of Baxtin's Theory of "Grotesque Realism" and Camivalization // American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists. Columbus: Slavica, 1978. Vol. 2. P. 536–539.

Natov 1988 — Natov N. The Supernatural in Bulgakov and Gogol' // The Supernatural in Slavic and Baltic Literature: Essays in Honor of Victor Terras / ed. by A. Mandelker, R. Reeder. Columbus: Slavica, 1988.

Nivat 1989 — Nivat G. Deux romans "speculaires" des les annees trente: "Le Don" et "Le Maître et Marguerite" // Revue des études slaves. 1989. № 61. P. 269–275.

Petrushka: Sources and Contexts 1998 — Petrushka: Sources and Contexts / ed. by A. Wachtel. Evanston: Northwestern University Press, 1998.

Pittman 1991 — Pittman R. H. The Writers Divided Self in Bulgakov's "The Master and Margarita". New York: St. Martin's, 1991.

Proffer 1984 — Proffer E. Bulgakov: Life and Work. Ann Arbor: Ardis, 1984.

Robin 1992 — Robin R. Socialist Realism: An Impossible Aesthetic / trans. by C. Porter. Stanford: Stanford University Press, 1992.

Ronen 1981 — Ronen I., Ronen O. Diabolically Evocative: An Inquiry into the Meaning of a Metaphor // Slavica Hierosolymitana. 1981. № 5–6. P. 371–386.

Sahni 1984 — Sahni K. A Mind in Ferment: Mikhail Bulgakov's Prose. New Delhi: Arnold-Heinemann, 1984.

Sandler 1989 — Sandler S. Distant Pleasures: Alexander Pushkin and the Writing of Exile. Stanford: Stanford University Press, 1989.

Segal 1977 — Segal D. Pro Domo Sua: The Case of Boris Pasternak // Slavica Hierosolymitana. 1977. № 1. P. 199–250.

Sendich 1994 — Sendich M. Boris Pasternak: A Reference. New York: Macmillan, 1994.

Shepherd 1992 — Shepherd D. Beyond Metafiction: Self-Consciousness in Soviet Literature. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1992.

Spencer 1995 — Spencer J. Soaked in "The Meaning of Love" and "The Kreutzer Sonata": The Nature of Love in "Doctor Zhivago" // "Doctor Zhivago": A Critical Companion / ed. by E. W. Clowes. Evanston: Northwestern University Press, 1995. P. 76–88.

Striedter 1989 — Striedter Ju. Literary Structure, Evolution, and Value: Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

Struve 1970 — Struve G. Russian Literature under Lenin and Stalin. Norman: University of Oklahoma Press, 1970.

Tammi 1985 — Tammi P. Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis. Helsinki, 1985.

Taylor 1989 — Taylor Ch. Sources of the Self. The Making of Modern Identity. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

Todd 1986 — Todd W. M. III. Fiction and Society in the Age of Pushkin: Ideology, Institutions, and Narrative. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

Toker 1989 — Toker L. Nabokov: The Mystery of Literary Structures. Ithaca: Cornell University Press, 1989.

Wachtel 1990 — Wachtel A. *The Battle for Childhood: Creation of a Russian Myth*. Stanford: Stanford University Press, 1990.

Wachtel 1994 — Wachtel A. *An Obsession with History*. Stanford: Stanford University Press, 1994.

Wachtel 1998 — Wachtel A. *Psychology and Society in the Classic Russian Novel // The Cambridge Companion to the Classic Russian Novel / ed. by M. V. Jones and R. Feuer Miller*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Waite 1995 — Waite S. T. *On the Linear Structure of Nabokov's "Dar": Three Keys, Six Chapters // Slavic and East European Journal*. 1995. Vol. 39. № 1. P. 54–72.

Weeks 1996 — Weeks L. D. *What I Have Written, I Have Written // "The Master and Margarita": A Critical Companion / ed. by L. D. Weeks*. Evanston: Northwestern University Press, 1996. P. 3–72.

Weir 1995–1996 — Weir J. *Anna Incommunicada: Language and Consciousness in Anna Karenina // Tolstoy Studies Journal*. 1995–1996. Vol. VIII. P. 99–111.

Wiman 1997 — Wiman Ch. *Finishes: Notes on Ambition and Survival // Poetry*. 1997. Vol. 169. №. 3. P. 222–224.

Wright 1973 — Wright A. C. *Satan in Moscow: An Approach to Bulgakov's "The Master and Margarita" // Publications of Modern Language Association of America*. 1973. Vol. 88. № 5 (October). P. 1162–1172.

Wright 1978 — Wright A. C. *Mikhail Bulgakov: Life and Interpretations*. Toronto: University of Toronto Press, 1978.

Zholkovsky 1994 — Zholkovsky A. *Text counter Text: Rereadings in Russian Literary History*. Stanford: Stanford University Press, 1994.

Указатель

- Автор 6–8, 12–13, 20–21, 26, 28, 32, 34, 37, 39–42, 44–47, 49–52, 63–71, 73, 75–76, 79, 83, 85, 87–95, 100–102, 109–110, 122–123, 142, 144, 148–149, 154–156, 158, 166, 174–175, 178–180, 182–186, 190–193, 196–199, 204–205 *см. также*
Писатель, Художник
- Авторство 7–8, 20, 36, 41, 52, 59, 64, 67, 101, 123, 144, 154, 162–163, 190, 199, 206
- И детство 108–122
- И смерть 191–197
- «Треугольник авторства» 145–147
- «Трижды романтическое» авторство 87–94
- Автобиография (автобиографический, автобиографичность) 19, 28, 37, 52, 122, 147, 150, 153, 167, 172, 174, 195, 200 *см. также* Биография
- Автореферентность (авторереференциальность, автореференция) 8, 25, 50–51, 60, 144, 151, 196, 204
- Авторефлексия 25, 73, 90, 93, 144–146, 200, 206
- Александров Владимир Евгеньевич 151, 154–155, 158, 160, 165, 176, 188
- Алтиери Чарльз 126
- Андреева-Карлайл Ольга Вадимовна 95
- Ауэрбах Эрих 106, 109
Мимесис 75
- Ахматова Анна Андреевна 142
Поэма без героя 102
Разлука 143
- Байрон Джордж Гордон Ноэл 141–142
- Барратт Эндрю 40, 57, 71
- Барт Ролан
Смерть автора 20, 193
- Бахтин Михаил Михайлович 13, 18, 38, 43–44, 62–63, 68
Автор и герой в эстетической деятельности 37
Эпос и роман 74
- Белинский Виссарион Григорьевич 10–12, 17, 180
- Белый Андрей (Бугаев Борис Николаевич) 9, 161
Петербург 199
- Беньямин Вальтер 68

- Бердяев Николай Александрович
Смысл творчества 40
- Биография (биографический)
 65–66, 68, 96, 108–109, 121–122,
 140, 147, 151–152, 157–158, 162,
 167–182, 185, 187, 190–196, 203
см. также Автобиография
- Бирнбаум Хенрик 95, 100–103
- Блок Александр Александрович
 105, 115–118, 141, 164
Балаганчик 117
- Блум Харольд 32
- Блэкуэлл Стивен 152, 194
- Бойд Брайан 167–168
- Бойм Светлана Юрьевна 193
- Бубер Мартин 84
- Булгаков Михаил Александрович
Белая гвардия 42
Мастер и Маргарита 7, 32,
 34–94
 Автор и герой 37–48
 Двойничество 45, 63–64, 72
 Интроспекция 56, 63
 Роль пародии 69–87
 Шизофрения 48–69
Mise en abyme 32, 45
- Булгакова Елена Сергеевна 72
- Бунин Иван Алексеевич 112
Легкое дыхание 111, 114
- Вахтель Эндрю 85, 110, 171
- Воинова Александра Ивановна
Самоцветы 38
- Гадамер Ханс-Георг 68
Истина и метод 36–37, 69, 84
- Гаспаров Борис Михайлович 85
- Герой 15, 19–20, 28, 35, 37–39, 42,
 45–47, 60, 63–65, 67, 85–90, 92,
 94–96, 98, 101–104, 107–109,
 111–113, 116, 119–121, 125, 127,
 129–131, 134–135, 137–140,
 142, 144, 147–149, 152–155,
 161–170, 177, 181, 184–186, 188,
 191, 194, 197–198, 200–205
- Гёте Иоганн Вольфганг фон 35,
 44, 49
Вильгельм Мейстер 17
Фауст 48, 50
- Гинзбург Лидия Яковлевна
 61, 198
О психологической прозе 200
- Гладков Федор Васильевич
Цемент 13, 199
- Гленни Майкл 55, 71
- Гоголь Николай Васильевич 44,
 63, 72, 162–164, 175, 179, 182
Авторская исповедь 34
Мертвые души 34, 163, 204
Повесть о капитане Копейки-
не 204
Портрет 204
- Горький Максим (Пешков
 Алексей Максимович)
Мать 10, 13, 199
- Гринлиф Моника 167
- Гуно Шарль 44
- Давыдов Сергей Сергеевич
 163, 165
- Декарт Рене 55–57
Размышления о первой
философии, в коих доказыва-
ется существование бога
и различие между человеческой
душой и телом 39
- Делленбах Люсьен 26, 29–30, 45,
 107–108, 152, 203

- Джеймисон Фредерик 31
Политическое бессознательное 14
- Джеймс Генри 117
- Джексон Роберт Льюис
Подпольный человек Достоевского в русской литературе 38
- Джонсон Д. Бартон 161
- Джонсон Сэмюэль 71
- Диккенс Чарльз 109
- Долинин Александр Алексеевич 164
- Достоевский Федор Михайлович 8–9, 13, 44, 54, 63, 72, 147, 163–164, 187–188, 198, 203
Братья Карамазовы 35, 43, 46–47, 52, 79, 204
Двойник 64
Записки из подполья 38, 161
Идиот 43, 204
Легенда о великом инквизиторе 47
Преступление и наказание 203
- Дьюи Джон 91
- Жид Андре
Фальшивомонетки 25, 75
- Жолковский Александр Константинович 112
- Замятин Евгений Иванович 8
Мы 19, 38, 199
Слово предоставляется товарищу Чурьгину 83
- Зоценко Михаил Михайлович 83
- Иванов Всеволод Вячеславович 9
- Идентичность 11, 18–20, 29–30, 32, 35–40, 44–45, 49–50, 52–53, 56, 58, 60–61, 64–67, 88–90, 92, 94, 97–98, 101, 103–104, 109, 111–114, 118, 121–123, 126–130, 132–135, 137–138, 140–142, 144–145, 147, 160, 166, 168, 177–179, 181–182, 189–191, 194, 198–199, 202, 204–206
- Изенберг Чарльз 112
- Ильф Илья (Файнзильберг Илья Арнольдович) 199 *см. также*
- Петров Евгений
Золотой теленок 72
- История литературы 10–12, 14, 20, 22, 27, 48, 100, 112, 122, 144–145, 162–164, 167, 179–180, 190, 206
- Йейтс Уильям Батлер 151
- Кант Иммануил 54
- Карлинский Симон 164, 196
- Катаев Валентин Петрович
Время, вперед! 199
- Кермоуд Фрэнк 60
- Кларк Катарина 13
- Коммуникативная модель 26, 37–38
- Коппер Герд 174
- Косталевски Марина 177
- Кропф Давид Гленн 7
- Кутик Илья Витальевич 106, 128
- Лакан Жак 99
Инстанция буквы в бессознательном или судьба разума после Фрейда 126
Ниспровержение субъекта и диалектика желания в бессознательном Фрейда 126

- Стадия зеркала и ее роль в формировании функции «я»* 126
- Леви-Стросс Клод
Первобытное мышление 99
- Лента Мёбиуса 151–153, 156
- Леонов Леонид Максимович 38
- Лермонтов Михаил Юрьевич 77, 164
Герой нашего времени 204
- Лесков Николай Степанович 83, 164
- Личность 83, 88, 90, 92–93, 96, 101, 103, 107–109, 111, 115–116, 119–121, 124, 126–127, 129, 138, 143–144, 147, 156, 158, 173, 178–179, 192, 199–203, 205–206
- Лодж Дэвид 99
- Лукач Дьёрдь (Георг) 10, 12, 30
Критический реализм и социалистический реализм 14
Теория романа 13
- Лунц Лев Натанович 9
На Запад! 10
- Манделкер Эми 112
- Мандельштам Осип Эмильевич 16–21, 30
Египетская марка 20
Конец романа 15
Шум времени 205
- Манн Томас
Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Андриана Леверкюна, рассказанная его другом 35, 85
- Маяковский Владимир Владимирович 44, 46
- Владимир Маяковский.
Трагедия 19
Клоп 48
Юбилейное 146
- Мережковский Дмитрий Сергеевич 9
- Метафигциональность (метафигциональный) 6–7, 44, 51, 64, 74, 76, 100, 104, 107–108, 147–149, 151, 154–155, 158, 174, 190
- Метафора (метафорический) 13, 29, 32, 49, 90, 97–109, 113, 118–123, 126–134, 137, 139, 141–144, 147–153, 156, 158, 160–164, 169, 171, 179, 181, 186–187, 197
- Метонимия (метонимический) 97–109, 118, 120–122, 126–128, 131, 139, 148, 165
- Милн Лесли 43, 89
- Морсон Гэри Сол 68, 73
- Моссман Эллиотт 131
- Набоков Владимир Владимирович
Ада, или Радости страсти. Семейная хроника 174
Биография (автобиография) 147, 150–153, 157–158, 162, 167–182, 185, 187, 190–196
Бледный огонь 159, 197
Дар 7–8, 27–29, 31, 145–203, 205
Евгений Онегин (перевод) 165
Жанровая гетерогенность 168–169, 171–173, 176, 179, 191, 193, 195

- Жизнь Чернышевского* 28–29, 152, 167, 176, 178, 181–190, 193–196, 202–203, 205
- Защита Лужина* 174
- История литературы 162–164, 167, 179–180, 190, 206
- Композиция 159–160, 175, 185–186, 194, 196
- Лолита* 205
- Нарративная стратегия 159
- Память, говори* 158, 167
- Подвиг* 174
- Приглашение на казнь* 174
- Пространство 156, 158–161, 166, 179, 181–182, 191
- Смерть и авторство 191–197
- Топография (топографический) 147, 156, 158, 161–162, 164–165, 175, 179, 181
- Федор и Набоков 154–155, 177
- Bend Sinister* 174
- Mise en abyme 28, 146–147, 151–156, 159, 178, 186–191
- Нарратив (нарративный) 14, 26–28, 45, 49, 52, 59, 77, 80, 82, 97, 113–114, 152, 202
- Метанарратив 26
- Нарративная стратегия 93, 159
- Олеша Юрий Карлович
- Зависть* 38
- Островский Александр Николаевич 11
- Гроза* 111
- Паперно Ирина Ароновна 177
- Параллелизм 42, 77, 81–82, 99
- Пародия 39, 42, 44–45, 47–48, 93–94, 165, 170, 177, 179, 182–183, 194–196
- И традиция 69–87
- Пастернак Борис Леонидович
- Август* 143
- Гамлет* 96, 133–134
- Гефсиманский сад* 133–134, 143
- Доктор Живаго 28–30, 95–147, 152, 198–199, 201–203, 206
- Детство 108–122, 124–126, 128, 132, 144–145
- Метафора и метонимия 97–108
- Образ матери 104–105, 107–110, 112–113, 115, 119, 123–126, 128–132, 134, 144
- Поэзия и проза 95–102, 106–108, 117–118, 121–122, 133, 137, 143
- Психоаналитическая интерпретация 110–111, 125–126
- Mise en abyme 97, 102, 107–109, 112, 115, 118, 121–122, 145
- Марбург* 128
- Охранная грамота* 6
- Разлука* 141–143
- Сестра моя — жизнь* 122
- Стихотворения Юрия Живаго 95–97, 105, 108, 134, 140–142, 152
- Так начинают. Годы в два...* 108, 129
- Тема* 141
- Петров Евгений (Катаев Евгений Петрович) 199 *см. также*
- Ильф Ильф
- Золотой теленок* 72

- Пильняк (Вогау) Борис Андреевич 8
Волга впадает в Каспийское море 38
Голый год 76, 199
- Писатель 6–7, 9, 11, 32, 34, 39–40, 45, 47–48, 53, 64, 66, 68, 70, 73, 77, 83, 87–88, 90, 95, 100, 145–147, 151, 154–155, 164, 166–168, 175, 179, 181–182, 194, 200, 203, 205–206 *см. также*
 Автор, Художник
- Питтман Риитта Х. 49
- Платонов (Климентов) Андрей Платонович
Котлован 199
- Повествование 6–8, 14, 16, 18, 20, 26, 28, 30, 32, 44, 49, 51–53, 61, 64, 71–72, 82–86, 96, 101–102, 108, 121, 144, 150, 153–154, 164, 172, 174, 177, 185, 187, 191, 193, 200, 203–204, 206
- Повествователь 71–72, 79–80, 86, 90, 93, 130, 202 *см. также*
 Автор, Герой
- Проффер Эллендея 55, 77
- Психоанализ 99, 110–111, 125–126
- Психологический роман 7, 198, 200, 204
- Пушкин Александр Сергеевич 7, 10–11, 44, 46, 73–74, 77, 95, 133, 138, 142, 146, 157, 164–166, 172–174, 180
Анджело 169–171
Евгений Онегин 165, 196, 205
История пугачевского бунта 171
К морю 135, 140–141
- Капитанская дочка* 171
Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года 163, 169–171
- Райт А. Колин 57
- Рациональность (рациональный) 37–39, 41, 49, 52–54, 57, 59, 61, 63–64, 86, 91, 93, 138
- Рефлексия (рефлексивность, рефлексивный) 7–8, 12, 21, 23, 25–28, 30–31, 37, 45–47, 51, 53, 61, 63, 73, 90, 93, 135, 144–146, 151, 166, 200–201, 203–204, 206
- Робин Реджина 13
- Роллан Ромен
Жан-Кристоф 17
- Роман как жанр 9, 11, 13–14, 17–18, 20–21, 32, 88, 101
- Русская проза*, сборник статей 11
- Русский формализм 8
- Самоидентификация 130, 135, 142, 144, 174–175 *см. также*
 Автор, Идентичность, Личность, «Я»
- Самоинтерпретация 37, 39
- Самопознание 36, 46, 61, 149, 155
- Самопонимание 36, 40, 202
- Сандлер Стефани 135, 141–142
- Сахни Кальпина 48
- Серапионовы братья, литературная группа 9–10
- Солженицын Александр Исаевич
Один день Ивана Денисовича 10
- Соловьев Владимир Сергеевич
Смысл любви 116

- Сологуб Федор Кузьмич 9
 Спенсер Джером 116
 Сталин Иосиф Виссарионович 34
 Тамми Пекка 151, 160
 Тейлор Чарльз 40, 166
 Источники «я» 51,
 156–157
 Токер Леона 151, 155, 165
 *Тайна литературных
 структур* 149
 Толстой Лев Николаевич 8–11,
 13–14, 44, 63, 73, 77, 100, 110,
 112, 115–116, 118, 163–164, 177,
 198, 200
 Анна Каренина 110–111,
 119–120, 201, 204
 Война и мир 54, 96–97,
 110, 200
 Детство 110
 Крейцера соната 110, 116
 Смерть Ивана Ильича
 110, 120
 Традиция литературная 7, 11–12,
 32, 36–37, 43, 46–48, 63, 69,
 73–74, 77, 83, 85, 88, 100, 102,
 110, 114–115, 135, 142, 145–147,
 156, 158, 164, 166, 169, 176, 178,
 180, 198, 204–205
 «Треугольник авторства»
 145–147 *см. также* Автор,
 Авторство
 Тургенев Иван Сергеевич 21, 164
 Отцы и дети 16
 Первая любовь 111–112
 Тынянов Юрий Николаевич 8–9,
 12–14, 18, 30
 Литературное сегодня 12
 О литературной эволюции
 21–25, 45
 Уайт Хейден 103
 Уикс Лора Д. 52
 Уилбур Ричард 145
 Уэйт Сара Тиффани 151
 Федин Константин Александро-
 вич 9
 Города и годы 19
 Флейшман Лазарь Соломоно-
 вич 111
 Фостер Джон Бёрт 172
 Франк Джозеф 96, 160
 Фрейд Зигмунд 99, 110, 126
 Фрэзер Джеймс Джордж
 Золотая ветвь 99
 Фуко Мишель 16–17, 19, 45
 Хабермас Юрген
 *Философский дискурс о модер-
 не* 37–38, 42
 Халле Моррис 98
 Хармс Даниил (Ювачев Даниил
 Иванович)
 Голубая тетрадь № 11 53
 Сонет 53
 Хатчен Линда 73, 149
 Холквист Майкл 38, 161
 Художник 28, 35, 73, 122, 150, 163,
 206 *см. также* Автор, Писа-
 тель
 Цветаева Марина Ивановна 142
 Разлука 141
 Чернышевский Николай Гаври-
 лович 28–29, 54, 148, 150–152,
 160, 163, 165–168, 176–190,
 193–196, 202–203, 205–206
 Что делать? 54

- Чудакова Мариэтта Омаровна
42, 68
- Шекспир Уильям 142
Король Лир (в переводе
Б. Л. Пастернака) 138
Мера за меру 170
- Шизофрения 13, 48–69, 72, 78, 202
- Шиллер Фридрих 41
- Шкловский Виктор Борисович 9
Остранение 13, 21, 102
*Сентиментальное путеше-
ствие* 75
- Эвинс Кэрол 68
- Эволюция литературная 8–10, 12,
14, 21–25, 32–33, 45, 74, 169,
174 *см. также* История
литературы
- Эйхенбаум Борис Михайлович
11–14, 17, 30
Молодой Толстой 177, 198
- Элиот Томас Стернз 15
«Улисс», порядок и миф 14
- Эмерсон Кэрил 38, 68
- Эренбург Илья Григорьевич 38
- Якобсон Роман Осипович
24, 26
*Два аспекта языка и два типа
афатических нарушений* 98
Заметки о прозе поэта
Пастернака 97–98
Метафора и метонимия
97–102, 106–107, 126
*О художественном
реализме* 98
«Я» 14, 18–20, 35–38, 40–42,
45–47, 49–51, 53–55, 60–61, 64,
67, 86, 89, 92, 94, 96, 101–102,
109–112, 114–116, 118–120,
125–126, 128, 130, 133–135,
138, 140, 142, 145–148, 154,
156–159, 162, 167, 169,
175–176, 181, 186, 190, 195,
198–200, 204–206
- Mise en abyme 7–8, 17, 25–33, 45,
97, 102, 107–109, 112, 115, 118,
121–122, 145–147, 151–156,
159, 178, 186–191, 203–204

Робин Фойер Миллер



Неоконченное путешествие Достоевского



Робин Фойер Миллер

НЕОКОНЧЕННОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ ДОСТОЕВСКОГО

СПб.: Academic Studies Press /
Библиороссика, 2022,
360 с. : ил.
Серия: Современная западная
русистика

Перевод А. Степанова

ISBN 979-8-887190-14-3
(Academic Studies Press)

ISBN 978-5-907532-31-1
(Библиороссика)

Выход: июль 2022
Переплет, формат 60×90 1/16

В своем оригинальном и масштабном исследовании специалист по творчеству Достоевского профессор Робин Фойер Миллер рассматривает основные произведения автора с разных сторон и предлагает новый набор ключей к пониманию художественного мира писателя.

Робин Фойер Миллер занимает пост профессора гуманитарных дисциплин им. Эдиты Мейси Гросс, а также профессора русской литературы и компаративистики в Университете Брандайса. Она возглавляет кафедру немецкого, русского и азиатских языков и литературы. Автор и редактор ряда книг, в том числе *Dostoevsky and The Idiot: Author, Narrator and Reader*, «*The Brothers Karamazov*»: *Worlds of the Novel* и *Dostoevsky's Unfinished Journey*. Соредактор книг *Tolstoy and the Genesis of «War and Peace»* и *Cambridge Companion to the Classic Russian Novel*. В настоящее время профессор Миллер работает над книгами *Dostoevsky, Tolstoy and the Small of This World* и *Kazuko's Letters from Japan: Love in a Time of Upheaval*, а также книгой детских воспоминаний о Москве 1960-х годов.



Бретт Кук

**ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ ПРИРОДА
В ЛИТЕРАТУРНОЙ УТОПИИ
«МЫ» ЗАМЯТИНА**
Вторая редакция, дополненная

СПб.: Academic Studies Press /
Библиороссика, 2021,
408 с.
Серия: Современная западная
русистика

Перевод О. Бараш

ISBN 979-8-887190-24-2
(Academic Studies Press)

ISBN 978-5-907532-34-2
(Библиороссика)

Выход: июль 2022
Переплет, формат 60×90 1/16

Бретт Кук исследует темы знаменитого романа Евгения Замятина с позиций биоэтики, которая применяет эволюционную психологию к искусству вместо того, чтобы делать акцент на социальном конструировании человеческого поведения и сознания. Исследователь обращается к таким темам, как игра, сексуальность, совместное потребление пищи, евгеника, и проводит параллели между романом «Мы» и другими антиутопическими произведениями, а также романами русских авторов, включая Достоевского и Толстого.

Бретт Кук – профессор русистики в Техасском университете A&M, «звезда мировой славистики» («Литературная газета», 2013). Автор книг *Pushkin and the Creative Process*, (University Press of Florida, 1998), *Human Nature in Utopia: Zamyatin's We* (Northwestern University Press, 2002) и *Tolstoy's Family Prototypes in War and Peace* (Academic Studies Press, 2020). Как один из основателей эволюционной критики Кук также выступал в качестве редактора сборников *Sociobiology and the Arts* (Rodopi, 1999), *The Fantastic Other* (Rodopi, 1998), *Biopoetics: Evolutionary Explorations in the Arts* (ICUS, 1999), *Critical Issues: War and Peace* (Salem, 2014), *Evolution and Popular Narrative* (Brill 2019), и специальных выпусков *Literary Biopoetics* (журнал *Interdisciplinary Literary Studies*), *Zamiatin's We* (журнал *Canadian-American Slavic Studies*) и *Applied Evolutionary Criticism* (журнал *Style*). Автор работ по русской литературе и западному искусству. В настоящий момент завершает работу, в которой исследует оперу с точки зрения эволюционной биологии.

Оглавление

Предисловие к русскому изданию	5
Введение	6
Новый роман	8
Есть ли у поэтов целостное «я»?	14
Система литературной эволюции	21
Mise en abyme	25
Глава 1. «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова	34
Личность как автор и герой	37
Шизофрения	48
Пародия и традиция	69
«Трижды романтическое» авторство	87
Глава 2. «Доктор Живаго» Бориса Пастернака	95
Троп как форма идентичности	98
Детство и авторство	108
Психология поэзии	122
Разлука	134
«Внутренний» автор	144
Глава 3. «Дар» Владимира Набокова	146
Структурное «я»: геометрия vs. география	148
Воображаемые путешествия	159
Телеология традиции	178
Смерть и авторство	191
Заключение. Психология и русский роман	198
Источники	208
Библиография	210
Указатель	220

Научное издание

Джастин Вир
АВТОР КАК ГЕРОЙ
Личность и литературная традиция
у Булгакова, Пастернака и Набокова

Директор издательства *И. В. Немировский*
Ответственный редактор *И. Белецкий*
Куратор серии *К. Тверьянович*
Заведующая редакцией *О. Петрова*

Дизайн *И. Граве*
Редактор *Ю. Булдакова*
Корректоры *А. Филимонова, Е. Гайдель*
Верстка *Е. Падалки*

Подписано в печать 19.08.2022.
Формат издания 60 × 90 ¹/₁₆. Усл. печ. л. 14,5.
Тираж 300 экз.

Academic Studies Press
1577 Beacon Street, Brookline, MA 02446 USA
<https://www.academicstudiespress.com>

ООО «Библиороссика».
190005, Санкт-Петербург, 7-я Красноармейская ул., д. 25а

Эксклюзивные дистрибьюторы:
ООО «Караван»
ООО «КНИЖНЫЙ КЛУБ 36.6»
<http://www.club366.ru>
Тел./факс: 8(495)9264544
e-mail: club366@club366.ru

Книги издательства можно купить
в интернет-магазине: www.bibliorossicapress.com
e-mail: sales@bibliorossicapress.ru

12+

*Знак информационной продукции согласно
Федеральному закону от 29.12.2010 № 436-ФЗ*