

Original research paper

*Received: 30.01.2020
Accepted: 7.05.2020*

**ВОЗВРАЩЕНИЕ В РЕАЛЬНОСТЬ:
ПРОШЛОЕ КАК НАСТОЯЩЕЕ В РОМАНАХ
В. НАБОКОВА *МАШЕНЬКА* И Г. ГАЗДАНОВА *ВЕЧЕР У КЛЭР***

Александр Леденев

ORCID: 0000-0002-3147-9099

*Университет МГУ-ППИ,
Шэньчжэнь, Китайская Народная Республика
aledenev@mail.ru*

Янь Куань

ORCID: yk19681005

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
Москва, Россия
ykunique@yandex.ru*

Ключевые слова: *фиксация времени, Машенька В. Набокова, Вечер у Клэр Г. Газданова, специализация времени, антиисторизм*

Для большинства писателей русского зарубежья младшего поколения 1920-е годы стали десятилетием, сформировавшим новые представления о самом феномене Времени. Драматические события революции и гражданской войны, да и сама ситуация изгнания с Родины заставили их разглядеть в категории времени (и ассоциативно связанных с ними образах) иные содержательные атрибуты, чем были ведомы их русским предшественникам XIX – начала XX века. В дебютных романах младаэмигрантов это сказалось прежде всего в отказе от традиционной линейной модели времени в нарративе, в решительном отходе от принципа композиционного диахронизма, в особом отношении к ушедшему прошлому и непредсказуемому (или тревожащему) будущему.

Брайан Бойд пишет в книге о Набокове, что:

отношение Набокова ко времени похоже на его отношение к личности: его построения заставляют нас увидеть в угасании прошлого абсурдную несвободу, навязанную человеческому сознанию, а не прямое отражение порядка вещей [Бойд 2001: 366].

Слова Бойда в целом подходят и для характеристики творческих принципов Г. Газданова. Писателей-эмигрантов младшего поколения объединял принципиальный антиисторизм, восприятие потока времени как враждебного личности, однако нас интересует прежде всего разница между Набоковым и Газдановым в способах передачи этого ощущения. Наиболее отчетливо эта разница проявилась в дебютных романах Набокова *Машенька* и Газданова *Вечер у Клэр*.

Роман *Машенька* в композиционном отношении построен относительно просто, но в нем уже проявляются мотивы, которые в будущем станут традиционными для Набокова: первая любовь, переживание потери, волшебная сила памяти и восстановление прошлого через воспоминания. Как уже приходилось отмечать:

дебютный для Набокова роман *Машенька* (1926) был воспринят русскими берлинцами и парижанами как роман об их собственной жизни с её унылым настоящим и невозстановимым прошлым, овеванным поэзией воспоминаний [Леденев 2011: 238].

Сам образ времени и способы его восприятия главным героем в *Машеньке*, с нашей точки зрения, определяются «специализацией» событийного потока, своего рода «опространствлением» времени, которое приобретает в романе свойства физически ощутимой субстанции. Невидимая абстракция «хроноса» благодаря целенаправленной детализации наделяется визуальными и акустическими атрибутами. В результате время «перенимает» от пространства такие качества, как делимость, воспроизводимость и возможность смены ориентира, т.е. направления движения, контролируемого сознанием субъекта. Внимательный учет подробностей, связанных с фиксацией времени в романе Набокова, позволяет считать ведущими четыре образных ресурса, «переводящих» время в «формат» пространства. Это образные ситуации, связанные с упоминаниями календаря, кинофильма, письма и часов.

Календарь как важный прием «специализации» времени появляется в самом начале произведения:

По бокам было по три комнаты с крупными, черными цифрами, наклеенными на дверях: это были просто листочки, вырванные из старого календаря, — шесть первых чисел апреля месяца [Набоков 2017: 17].

Шесть первых дней апреля становятся маркерами художественного пространства — благодаря шести листочкам календаря на дверях шести комнат эмигрантского пансиона. Время в такой ситуации утрачивает свойство «непрерывности», «текучести» и символически членится на шесть участков. Заметим, что основные события сюжета укладываются именно в шесть дней — с понедельника по субботу. Чтобы подчеркнуть автономность, как бы пространственную «самостоятельность» каждого дня, автор прибегает к «отбивочному» маркированию каждого утра в начале очередной главы.

Другой способ членения, своего рода «нарезки» пластов времени – описание фильма, в котором главный герой узнает себя в одном из актеров-статистов. Берлинское настоящее будто надежно «упаковано» в киноплёнку и предъявлено непосредственному визуальному восприятию героя. Это впечатление так сильно, что герой невольно сравнивает прошлое с настоящим, констатируя «пустоту», незаполненность, «миражность» берлинского существования: «Вся жизнь ему представилась той же съёмкой, во время которой равнодушный статист не ведаёт, в какой картине он участвует» [Набоков 2017: 42]. Самоидентификация главного героя осложняется тем, что замещается псевдозеркальным (киноэкраным) отражением, что усиливает у него ощущение одиночества, подстегивает страх от потенциально бесплодного будущего. Заметим попутно, что настроение Ганина в этот момент сходно с переживанием лирического героя известного стихотворения Владислава Ходасевича *Перед зеркалом* («Я, я, я – что за дикое слово...») [Ходасевич 2015: 97].

Письма персонажа также расчленяют «поток» времени на фрагменты, переводя «текущее» в остановленное, как бы «кадрируя» его. Крымский опыт Ганина, относящийся к промежутку с 1917 по 1919 годы, намеренно распределён на пять писем-фрагментов, хранящихся в сознании в форме пяти «темпоральных свитков». Письма служат своего рода окнами в прошлую, окончательно утраченную, но вызывающую прилив нежных чувств Россию. Ганин не только читает письма Машеньки, но попутно воспроизводит ситуацию «там и тогда» с помощью памяти и воображения. Таким образом, время контролируется творческим сознанием, становится подвластным для художественной комбинаторики.

Самым традиционным образным способом фиксации времени у Набокова являются часы, которые не просто упоминаются, но нередко подаются крупным планом, «останавливающим» движение. Привычный принцип измерения времени – деление на равные исчисляемые единицы (секунды, минуты и т.д.), которые во внехудожественной практике не соотносятся с материальными атрибутами (цветом, весом, запахом и т.п.), но в прозе Набокова наделяются именно этими маркерами «пространственности». К примеру, в конце романа сцена, в которой Алферов считает оставшиеся до приезда Машеньки часы, усиливает пространственное ощущение времени:

Алферов, пошатываясь, вышел было за ними, потом вяло махнул рукой и сел у стола. Дрожащей рукой налив себе водки, он вытащил из жилетного кармана никелевые часы и положил их перед собой на стол.

– Три, четыре, пять, шесть, семь, восемь, – повел он пальцем по римским цифрам и замер, боком повернув голову, и одним глазом следя за секундной стрелкой.

[...]

– Три, четыре, пять, семь, – опять засчитал Алферов и с блаженной мутной улыбкой подмигнул циферблату [Набоков 2017: 167].

Стилевые и семантические последствия такой «обработки» категории времени – в том, что отношения «прошлого» и «настоящего» в романе радикально

меняются. Вместо одномерной линейной модели времени используется модель «сборно-разборная», позволяющая соединять и расчленять эпизоды по воле автора как пространственные фрагменты, своего рода «кубики». Один из ярких результатов этой новой модели времени — интенсивное взаимопроникновение прошлого и настоящего.

Постепенно в *Машеньке* совершенно размывается граница между вспоминаемым Ганиным «прошлым» (1915–1919 гг.) и переживаемым им «настоящим» (начало апреля 1924 г.): «Казалось, что эта прошлая, доведенная до совершенства, жизнь проходит ровным узором через берлинские будни. Что бы Ганин ни делал в эти дни, та жизнь согревала его неотступно». Особенно важен в этом фрагменте образ «узора»: благодаря этому атрибуту время воспринимается как пространственный художественный объект, как своего рода «текстовое полотно» [Набоков 1990: 95].

В дебютном романе Газданова сам образ времени, метонимически заявленный уже заглавием, играет не менее важную роль, поскольку одна из его смысловых граней, как и в *Машеньке* Набокова, заключается в утверждении способности человека, наделенного даром памяти, противостоять трагической реальности. Автор почти полностью игнорирует так называемое «большое» (или историческое) время и пытается контролировать исключительно внутренние ощущения человека, связанные с протеканием жизни. Нелюбовь к внешней истории у Газданова — такая же, как у Набокова, однако Газданов использует иные образные ресурсы для передачи восприятия времени, чем Набоков.

В романе *Вечер у Клэр* подчеркивается особое соотношение времени и эмоций, переживаемых субъектом, а поскольку эмоциональные «колебания» непрерывны (их невозможно «отключить» или нейтрализовать), то время наделяется свойствами непрерывности и внутренней цельности, «единопротяжности». В этой связи необходимо отметить, что на Газданова оказали существенное влияние некоторые аспекты философии Анри Бергсона, в частности, введенные французским мыслителем понятия «длительности времени» (*durée*) и «внутреннего времени». Время, согласно Бергсону, переживается только интуитивно (внелогически) и целиком (во всей его пережитой субъектом «длительности»), так как, подобно мелодии, оно состоит из рядоположенных и одновременно плотно взаимосвязанных частей, которые на самом деле невозможно вычленишь из единого потока пульсации.

Вот как писал об этом А. Бергсон в книге *Непосредственные данные сознания: время и свобода воли*:

Разве нельзя сказать, что, хотя эти ноты следуют друг за другом, мы их тем не менее воспринимаем одни в других, и что их совокупность напоминает живое существо, различные части которого проникают друг в друга в силу солидарности их работы. Это можно показать тем, что если мы, например, нарушим такт и остановимся далее, чем следует, на какой-нибудь одной ноте мелодии, нашу ошибку обнаружит не столько чрезмерная долгота ноты, сколь качественное изменение, вызванное во всей музыкальной фразе. Итак, можно понимать последовательность

без различения, её можно понимать как взаимное проникновение, как солидарность, как внутреннюю организацию элементов, из которых каждый есть представитель целого и отличается и выделяется из целого только актом мышления, способного абстрагировать. Но такое представление длительности, несомненно, должно было быть у существа, одновременно тождественного и меняющегося, но которое не имело бы никакого понятия о пространстве [Бергсон 1914: 74].

Именно такая модель восприятия времени реализована Газдановым в темпоральной композиции *Вечера у Клэр*. «Окрашивание» событий теми или иными эмоциональными состояниями (своего рода колористической символикой) позволяет передавать рецепцию времени как своего рода внутреннее состояние героя, не связанное с «календарной практикой» внешнего мира. Газдановский герой не способен вырвать (усилием сознания вычленив) из своей «истории души» отдельный «листок» завершённого внутреннего события. Неделимость, сплошная протяженность потока времени в романе передается прежде всего акустическими образами и ассоциациями.

Показательно, что именно звук (музыка) представляет собой основную форму воспоминаний героя. Работа сознания главного героя (а это именно поток мнемонических образов) начинается с музыкой: «Самым прекрасным, самым пронзительным чувством, которые я когда-либо испытывал, я обязан был музыке; но её волшебное и мгновенное существование есть лишь то, к чему я бесплодно стремлюсь, – и жить так я не могу» [Газданов 2009: 17], – и оканчивается также в музыке:

И во влажной тишине этого путешествия изредка звонил колокол – и звук, неизменно нас сопровождавший, только звук колокола соединял в медленной стеклянной своей прозрачности огненные края и воду, отделявшие меня от России, с лепечущим и сбивающимся, с прекрасным сном о Клэр [Газданов 2009: 154].

Большая часть сюжетных эпизодов окрашена разнообразными звуковыми впечатлениями (шорохи, звуки природных стихий, а особенно часто – звучащие голоса или песни), которые закрепляют «темпоральные» ощущения героя. Более того, в *Вечере у Клэр* – в отличие от набоковской *Машеньки* – очень редко используются конкретные хронометрические маркеры и даты (указания на часы и минуты, упоминания дня, недели, месяца) многих важных для героя событий. К таким событиям относятся, например, кончина отца, смерть дяди Виталия, поступление в военный корпус, встреча с Клэр, прощание с матерью, участие в гражданской войне и даже расставание с родиной. Персонально значимым атрибутом каждого из этих происшествий становится тот или иной звук. В числе этих акустических символов – звук пилы во дворе, звон колоколов на похоронах отца, смех Клэр, звучание имени Елизаветы Михайловны, свист пуль и разрывы снарядов на фронте.

Причина предпочтения музыкальных знаков визуальным маркерам времени – в принципиальном расхождении газдановского героя с катастрофической «общей» историей. Для него календарь и часовая стрелка – плохие проводники

в тайники живого чувства. Там, где доминирует отмеченная ежедневным выпуском «новостей» периодичность, память рассеивается и угасает. Воспоминание для Газданова прежде всего есть способ противостояния смерти, т.е. окончанию времени. Как отметил Франк Геблёр,

смысл воспоминаний для него (Газданова) совсем не тот, что для многих эмигрантов старшего поколения, это не жалоба об экспатриации, потери идиллического единства места и времени. [...] Цель же повествования Газданова в *Вечере у Клэр* – изобразить аспекты этих миров, обладающих самоценностью, и показать, как лирический герой и в будущем – где бы он ни был – будет искать их и находить [Геблёр 2001: 2].

Подобное отношение газдановских героев к категории времени будто иллюстрирует и проясняет сюрреалистические наплывы в поздней лирике Гумилева, у которого «маятник-палач» неумоимо рубит головы «заговорщицам-секундам». Именно у позднего Гумилева Газданов перенимает специфическое сцепление музыкальных и театральных мотивов в их «сновидческих» отражениях.

Принципиально «музыкальное» ощущение времени героем уводит его прочь от «большой» Истории: он целиком погружается в эмоциональные колебания внутреннего «Я». Герой существует как внесоциальный и внеисторический субъект – вне времени, а по сути и вне «географического» пространства – в средостении психологического «роевого» движения чувств и ощущений. Такое состояние героя передается, например, в следующем фрагменте романа:

Шумели листья от ветра, внизу стрекотал неизвестно откуда взявшийся кузнечик и вдруг умолкал, словно ему зажимали рот ладонью. Было так хорошо и прозрачно, и все звуки доходили до меня так ясно, и в маленьком озере, которое мне было видно сверху, так сверкала и рябилась вода, что я забыл о необходимости следить за вспышками и движением неприятельской кавалерии, о присутствии которой нам сообщила разведка, и о том, что в России происходит гражданская война, а я в этой войне участвую [Газданов 2009: 113].

С единопотражностью «личного» времени связана и еще одна яркая особенность газдановского лирического нарратива – отчетливая «эмоционализация» времен года. Газдановский «год» знает только два «сезона»: годовой цикл делится на два противоположных полюса (весна и лето противопоставлены осени и зиме). Это сезоны пробуждения чувств и их остывания: время года оказывается по сути «тумблером» или «переключателем» эмоций. Весна и лето у Газданова связаны с восприятием полноты жизни, со стремлением к неизвестному, чувством окрыленности. Именно весной и летом герой встречается с Клэр, проводит каникулы на Кавказе, уходит воевать. Напротив, осень и зима вызывают у героя страх смерти, чувство пустоты жизни. На осенне-зимние промежутки приходятся эпизоды смерти ряда персонажей, сумрачной жизни военного корпуса, разлуки с Клэр, с матерью, «кочевой» жизни на бронепоезде «Дым» и т.д.

Итак, персонажи Набокова и Газданова, двух близких по возрасту самых ярких прозаиков младшего поколения первой волны эмиграции, по-разному воспринимают время и передают его ощущение. Набоков попытался придать категории времени свойства другой категории – пространства, тем самым сообщив ему качество «обратимости». С этим, может быть, связано его убеждение в своеобразном «изоморфизме» времени и пространства: он называет «абсурдным» противоречие «между возможностью возврата в пространстве и невозможностью возврата во времени» [Бойд 2001: 346]. В художественном пространстве своего раннего романа он будто стремится устранить это противоречие. Прием «специализации» времени дает возможность контролировать его, управлять его «тканью» (а не стихийным «течением»); феномен времени переводится из сферы «истории» в сферу мнемонического упорядочивания, волевого манипулирования со стороны творчески одаренного персонажа.

Гайто Газданов, напротив, воспринимает «время» прежде всего как внутреннюю эмоцию, как часть сознания личности. Он последовательно подчеркивает непрерывность и взаимопроникновение каждого из моментов времени друг в друга, благодаря чему принцип хронологической навигации полностью исчезает в романе *Вечер у Клэр*. Время утрачивает свойства дискретности, «календарности», становится вязкой магмой эмоционального опыта, подчиняющего себе реакции персонажа. Главным чувственно воспринимаемым атрибутом времени оказывается его «тональная окрашенность», музыкально-ассоциативная связь с лирическим миром персонажа, с его «партитурой чувств».

Библиография

- Бергсон А., 1914, *Непосредственные данные сознания: время и свобода воли*, [в:] его же, *Собрание сочинений: в 5 томах*, Санкт-Петербург, т. 2.
- Бойд Б., 2001, *Владимир Набоков: Рус. Годы: Биография*, перевод с английского Г. Лапина, Москва.
- Газданов Г., 2009, *Вечер у Клэр*, [в:] его же, *Собрание сочинений: в 5 томах*, Москва, т. 1, с. 37–162.
- Гёблер Ф., 2001, *Время и воспоминания в романе Гайто Газданова «Вечер у Клэр»*, «Литература», № 45, с. 2–3.
- Леденев А., 2011, *Владимир Владимирович Набоков*, [в:] *История литературы русского зарубежья (1920-е – начало 1990-х гг.)*, Москва, с. 235–263.
- Набоков В., 1990, *Другие Берега*, [в:] его же, *Собрание сочинений: в 4 томах*, Москва, т. 4, с. 133–304.
- Набоков В., 2017, *Машенька*, Москва.
- Ходасевич В., 2015, *Стихотворения. Некрополь*, Санкт-Петербург.

Transliteration

- Bergson A., 1914, *Neposredstvennye dannye soznaniâ: vremâ i svoboda voli*, [v:] ego že, *Sobranie sočinenij: v 5 tomah*, Sankt-Peterburg, t. 2.
- Bojd B., 2001, *Vladimir Nabokov: Rus. Gody: Biografiâ, perevod s anglijskogo G. Lapina*, Moskva.
- Gazdanov G., 2009, *Večer u Klër*, [v:] ego že, *Sobranie sočinenij: v 5 tomah*, Moskva, t. 1, s. 37–162.
- Gëbler F., 2001, *Vremâ i vospominaniâ v romane Gajto Gazdanova «Večer u Klër»*, «Literatura», № 45, s. 2–3.
- Ledenev A., 2011, *Vladimir Vladimirovič Nabokov*, [v:] *Istoriâ literatury russkogo zarubež'â (1920-e – načalo 1990-h gg.)*, Moskva, s. 235–263.
- Nabokov V., 1990, *Drugie Berega*, [v:] ego že, *Sobranie sočinenij: v 4 tomah*, Moskva, t. 4, s. 133–304.
- Nabokov V., 2017, *Mašen'ka*, Moskva.
- Hodasevič V., 2015, *Stihotvoreniâ. Nekropol'*, Sankt-Peterburg.

Summary

Return to Reality: Past as Present Continuous in V. Nabokov's *Mary* and G. Gazdanov's *An Evening with Claire*

The article is devoted to analyzing the perception of time in V. Nabokov's novel *Mary* (1926) and G. Gazdanov's novel *An evening with Claire* (1929). The fundamental anti-historicism, the negative attitude towards socio-political modernity inherent in most first-wave émigré writers, are differently embodied in these specific works of different authors. The aim of the paper is to compare time fixing methods as reflected in the debut novels by two younger-generation writers of Russian *white émigré*. Such comparison allows us to specify the understanding of existential world outlook of Nabokov and Gazdanov, which gave rise to the early stage of their creative evolution.

We conclude that Nabokov seeks to create a spatial image of time, endows it with qualities of tangible substance resorting to such material markers as calendar, film, letter, and clock. On the contrary, Gazdanov draws an analogy between time and music, emphasizing its continuity, psychological indivisibility and inner integrity.

Key words: *time fixing*, *Mary by V. Nabokov*, *An evening with Claire by G. Gazdanov*, *spacializaton*, *antihistoricism*