

А. Е. ШАПИРО

«ПАМЯТЬ, ГОВОРИ» В. НАБОКОВА: ОБРАЗЫ МИНУВШЕГО В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА ПИСАТЕЛЯ

В статье рассматривается роль памяти как ключевого элемента поэтики В. В. Набокова (на примере его автобиографической прозы), анализируется набоковская «теория» времени и пространства.

Ключевые слова: Набоков, время, пространство, мемуары, художественный прием.

Наиболее ярко характеристики времени в понимании В. Набокова проявляются в воспоминаниях. Исходя из этого, представляется логичным рассмотреть его автобиографические произведения. При этом необходимо учитывать, что мемуары Набокова — это не типичный пример автобиографической прозы. Прежде всего, это произведения искусства, сполна оправдывающие максимально высокие эстетические требования, предъявлявшиеся самим писателем к повествовательной художественной прозе. Феноменология набоковских художественных «мемуаров» семантически объясняется тем, что хроникально-воспоминательный подтекст повествования в гораздо большей степени подчинен воображению, нежели историческому архиву во всех его проявлениях. Собственно, для Набокова воображение — это особая форма памяти. В одном из своих интервью он недвусмысленно заявляет: «Говоря о ярком личном воспоминании, мы делаем комплимент не своей способности к запоминанию, но мистическому предвидению Мнемозины, сохраняющей ту или иную подробность, которая может понадобиться творческому воображению» [Набоков, 2002, с. 194]. Многие «воспоминательные» по духу опусы писателя свидетельствуют о том, что заявленная мысль — часть его внутреннего, неписанного — не только эстетического, но и этического — манифеста, своеобразная форма философско-поэтического исповедания.

К их числу весьма показательных с точки зрения упомянутых выше критериев относятся романы «Conclusive Evidence» (Убедительное доказательство, 1951), в британском варианте названный «Speak, Memory» (русскоязычная версия «Другие берега», 1954) и «Speak, Memory: An Autobiography Revisited» (Память, говори, 1967).

Формальная разница между этими произведениями на первый взгляд

незначительна. Разночтения касаются, главным образом, собственных имен и отдельных стилевых моментов. Нас в первую очередь интересует отношение Набокова к его очевидному «соавтору» — памяти, явственно персонафицированной, как если бы это была не принадлежащая всецело создателю текста психологическая функция, а нечто «отделившееся» от него, духовно самостоятельное. Набоков не ссылается на память, как на безжизненный «архив» мыслей, событий и чувств. Скорее он взывает к ней, обращается, как к свидетелю, знатоку и судии. Одно из пробных названий романа «Speak, Mnemosyne». Мнемозина здесь, с одной стороны — мистическое воплощение древнегреческой богини памяти, с другой — объект лепидоптеристической «страсти» писателя — бабочка. От этого названия писатель в итоге отказался, решив в пользу более однозначного, семантически точного — «Память, говори». Но сама по себе «история» наименования сочинения говорит о многом.

В романе «Ада» есть строки, которые опосредованно характеризуют самого Набокова: «Гениальный обладатель всеобъемлющей памяти» [Набоков, 1997, с. 522]. Именно это свойство писатель демонстрирует в своих автобиографических произведениях. В отличие от повествования «Ады», где герой помнит и осознает себя в семимесячном возрасте, Набоков начинает свою художественную *историю памяти* с четырехлетнего возраста. Это было таинство Крещения, в котором он осознал свое родство с родителями. Заметим здесь, что писатель, получивший в детстве христианское воспитание, довольно рано отошел от Бога и церкви. Вспоминая чувство родства с родителями в момент Крещения, он не трактует его как первый в жизни проблеск богообщения. Но сам факт того, что своеобразной «точкой опоры» в его странствовании по лабиринтам собственной памяти является важнейший для христианина момент жизни, свидетельствует, на наш взгляд, о том, что при всем своем трансцендентном скептицизме Набоков признает: источники его памяти, как и всякой жизни, надматериальные, мистические.

По своему идейному направлению, с точки зрения восприятия и толкования времени и пространства, роман «Память, говори» очень близок четвертой части романа «Ада, или Радости страсти», в которой наиболее полно излагаются постулаты набоковской «теории времени». Сравним некоторые из возникающих смысловых параллелей.

«Память, говори» открывается абзацем, который позднее практически слово в слово войдет в роман «Ада»: «Колыбель качается над бездной, и здравый смысл говорит нам, что жизнь — только щель слабого света между двумя вечностями тьмы. Хотя обе они — совершенные близнецы, человек, как правило, с пущим спокойствием вглядывается в бездну преджизненную, чем в ту, к которой летит (со скоростью четырех тысяч пятисот ударов в час). Я знавал, впрочем, юношу-хронофоба, испытавшего едва ли не панику, просматривая домашнего производства фильм, снятый за несколько недель до его рождения. Он увидел почти не изменившийся мир — тот же дом, тех же людей — и вдруг понял, что его-то в этом мире нет вовсе и никто по нем не горюет» [Набоков, 1999, с. 325]. Метафора щели перенесена в более позднее произведение, как одна из ключевых для понимания набоковского взгляда на концепт времени и памяти. Прошлое и будущее воспринимаются писателем как своеобразные метафизические пустоты. При этом именно к

прошлому, но не к будущему человек может относиться с сочувствием. Набоков испытывал явный интерес к изучению «хронофобии». Это довольно распространенная в XX столетии форма душевного недуга, проявляющегося в боязни времени. Заметим, что классическое толкование хронофобии фиксирует психоэмоциональный статус личности, находящейся в одном месте длительное время. В интерпретации же Набокова, хронофоб страдает от самого *осознания времени*. Подобное толкование далеко от каких бы то ни было медицинских штудий. По Набокову, хронофобией в XX веке страдают не только внешне «изолированные» индивидуумы (например, заключенные), но и многие из тех, кто находится в широком коммуникативном пространстве. Писатель убежден, что боязнь времени сопутствует многим людям с повышенной чувствительностью, не свойственной ординарному человеку, но чаще всего провоцируется кризисом самосознания личности в пространстве. Вполне возможно, что Набоков и себя относил к числу «хронофобов» подобного толка. Будучи утонченным художником, он, бесспорно, обладал неординарным чувственным восприятием, позволявшим ему видеть мироздание своеобразным «рентгеновским» зрением, переживать боль и радость *самого времени*. Отсюда и повышенное желание чувственно и мыслительно подчинить себе время и память, то есть сделать их основными художественными средствами для выражения самого сокровенного в литературе. В «Аде» мотивы хронофобии находят воплощение в опытах главного героя Ван Вина. Так, в своей врачебной практике тот считает наиболее интересным именно случай с пациентом, страдающим боязнью времени. Отчасти этот недуг и сподвиг главного героя «Ады», а возможно и самого Набокова, заняться углубленным исследованием феномена времени и его воздействия на человека.

Позднее Набоков возвратился к идее о «ключевых» моментах жизни, на которых основывает свою работу память: «Чтобы правильно расставить во времени некоторые мои ранние воспоминания, мне приходится равняться по кометам и затмениям, как делает историк, датирующий обрывки саг» [Там же, с. 331]. В третьей части второй главы романа писатель рассказывает о своей матери и ее *бережном отношении к прошлому*. Находясь в семейном поместье Выра, мать обращала внимание сына на важные в ее понимании вещи. Это были как будто бы малозначительные элементы внешнего интерьера усадьбы — жаворонки, «клинопись птичьей прогулки на снегу». Набоков намекает, что его учили не просто видеть и чувствовать красивое, но и помнить его. Писатель свидетельствует, что именно от матери он унаследовал свой особый дар видения: трепетное отношение к прошлому. Рассказы матери он называет «отметинами и зарубками» — совсем как ключевые события жизни. Здесь вестниками событий или напоминаниями служат вещи, вызывающие воспоминания о прошлой жизни — прошлой в переносном смысле, то есть жизни в России, где семья была еще в полном составе и счастлива, жизни навсегда для писателя потерянной, существующей лишь в его памяти.

Само творчество Набокова началось с одного такого момента погружения в неизбежность прошлого: «Следующий миг стал началом моего первого стихотворения. Что подтолкнуло его? Кажется, знаю. Без единого дуновения ветерка, один только вес дождевой капли, сияющей в паразитической роскоши на душистом сердцевидном листке, заставляет его кончик кануть вниз, и

подобие ртутной капли внезапно соскальзывает по его срединной прожилке, и лист, обронив яркий груз, взлетает вверх. Лист, душист, благоухает, роняет — мгновение, за которое все это случилось, кажется мне не столько отрезком, сколько разрывом времени, недостающим ударом сердца, сразу вернувшимся в перестуке ритма: говорю “в перестуке”, потому что когда и впрямь налетел ветер, деревья принялись все разом бодро стряхивать капли, настолько же приблизительно подражая недавнему ливню, насколько строфа, которую я уже проборматовал, походила на потрясение от чуда, испытанное мною в миг, когда сердце и лист были одно» [Там же, с. 501]. Здесь следует обратить внимание на важный для Набокова и его концепции времени и памяти вывод: фрагментарность памяти, жидущейся на мгновениях, выхваченных из жизни, полных блаженства, суммируемых в душе — это и есть подлинность судьбы. В очередной раз сталкиваемся здесь с «текстурным» пониманием времени, в котором значение имеет не столько его течение, сколько прерывание этого течения.

В эпизоде, где Набоков описывает последнее пристанище матери в Праге (после отъезда из России) есть интересная сентенция: «Она едва ли нуждалась в них [фотографиях], ибо ничто не было утеряно. Как бродячая труппа всюду возит с собой, поскольку не забыты реплики, и продуваемую ветрами вересковую пустошь, и замок в тумане, и очарованный остров, — так она носила в себе все, что отложила душа» [Там же, с. 352]. Память — главное достояние эмигранта, ведь именно в ней сохраняется тот мир, в котором он жил по-настоящему, подлинно. В России *осталось* истинное счастье этой семьи. Его и пытался «ухватить», продлить, воспроизвести, но никак не инсталлировать или «гальванизировать» Набоков во многих своих произведениях, очевиднее всего — в автобиографических опусах. Писатель не раз замечает за собой какую-то природную склонность к возрождению образов прошлого, мучительный и прекрасный дар помнить: «Всю мою жизнь я со страстной энергией оживлял ту или иную часть былого и полагаю, что эта почти патологическая острота памяти — черта наследственная» [Там же, с. 375]. Похоже, что этим даром обладали оба родителя художника — люди творчески весьма одаренные. Вполне возможно, что их острая память вызвана не только известными биографическими обстоятельствами, но — и это гораздо важнее — особым творческим духом, царившем в семье.

Уже в первой главе романа «Память, говори» Набоков размышляет о вечности. Эта таинственная и страшная «субстанция» воплощает для Набокова пустоту, поскольку устремлена в будущее. Писатель отмечает, что взрослый человек по замыслу природы должен быть равнодушен к подобным «пустотам», точно так же, как он одинаково относится к виду, простирающемуся впереди и сзади. Но человеку свойственен страх по отношению к «будущему», в котором его (человека) нет. Набоков скорее игнорирует, но не исключает вовсе эту очевидную антиномию. Отчасти это может быть связано с восторгом, который по Набокову у нас вызывает жизнь, пусть лишь в отдельные ее моменты. Но даже в эти редкие мгновения, которые, как замечает Набоков, являются «яркими кубиками восприятия, по которым память уже может карабкаться, почти не соскальзывая» [Там же, с. 326], человек испытывает вспышки такого *невыносимого* восторга, что даже самое богатое воображение

не может предположить в пустоте какое-либо будущее. К этой мысли писатель возвращается и позже, отрицая, например, что во сне, пусть и «общаясь» с умершими близкими людьми, мы имеем возможность заглянуть за пределы своей жизни. Единственное, когда подобное возможно, считает писатель — это минуты радости и блаженства. «Когда мне снятся умершие, они всегда молчаливы, озабочены, смутно подавлены чем-то, совсем не похожи на себя, дорогих, ярких. Я встречаюсь с ними без удивления, в обстановке, в которой они никогда не бывали при жизни, — например, в доме у кого-то, с кем я подружился потом. Они сидят в сторонке, хмуро опустив глаза, как если бы смерть была темным пятном, постыдной семейной тайной. И конечно не там и не тогда, не в этих снах, дается смертному случай заглянуть за свои пределы, — с мачты, из минувшего, с его замковой башни, — а дается этот случай нам наяву, когда мы в полном блеске сознания, в минуты радости, силы и удачи. И хоть мало различаешь во мгле, все же блаженно верится, что смотришь туда, куда нужно» [Там же, с. 352] .

Весьма показательны в плане сущностно-временных ориентиров Набокова его яркие воспоминания о собственной гувернантке. Возрождая в памяти ее образ, он недвусмысленно ставит под сомнение христианское толкование мученической жизни, во всяком случае, в том виде, в котором мученичество понимают обыватели. Пребывание в состоянии постоянного *не счастья* не является, по Набокову, дорогой к бессмертию души. Как уже отмечалось, скорее моменты полного счастья приблизят человека к бессмертию. «Всю жизнь она провела, ощущая себя несчастной; это несчастье было прирожденной ее стихией, его колебания, его переменчивая глубина одни только и создавали у нее впечатление движения и жизни. И вот что тревожит меня — этого ощущения несчастья и только его недостаточно, чтобы создать бессмертную душу. Моя огромная, хмурая Mademoiselle вполне уместна на земле, но невозможна в вечности. Удалось ли мне выручить ее из сочиненного мира?» [Там же, с. 413]. Писатель честен в своем неприятии «благодати извне», «свыше», поскольку всякое «свыше» для него сопряжено с эфемерностью и бессмысленностью будущего. Отсюда и память он олицетворял напрямую с бессмертием. Для него именно время наивысшего счастья способно оставаться в памяти навечно. Здесь не место рассуждать о трансцендентной обоснованности (приземленности или возвышенности) подобного, как может показаться, утилитарного толкования вечности. Гораздо важнее отметить то, что Набоков в принципе не может (или не желает) избежать самого прикосновения к этой «проклятой» для него теме.

Схожим образом можно интерпретировать одно весьма резкое высказывание писателя о времени: «Признаюсь, я не верю во время. Этот волшебный ковер я научился так складывать, попользовавшись, чтобы один узор приходился на другой. Пусть спотыкаются посетители. И высшее для меня наслаждение вневременности — это наудачу выбранный пейзаж, где я могу быть в обществе редких бабочек и кормовых их растений. Вот это — блаженство, и за блаженством этим есть нечто, не совсем поддающееся определению. Это вроде какой-то мгновенной физической пустоты, куда устремляется все, что я люблю в мире. Чувство единения с солнцем и скалами. Трепет благодарности, обращенной *to whom it may concern* (всем заинтересованным

лицам, перевод. — А. Ш.) — гениальному ли контрапункту человеческой судьбы или благосклонным духам, балующим земного счастливец» [Там же, с. 434]. Писатель мог иметь в виду, что категорично не принимает линейное толкование времени, поскольку дар творца позволяет ему подчинять себе память, воссоздавать прошлое так, как ему хочется и изменять настоящее, создавая свою собственную реальность, которая вызывает чувство восторга и блаженства. Иными словами он стремится управлять временем, а не подчиняться ему слепо.

Набоков характеризует «бесконечное время», как шарообразную тюрьму, из которой нет выхода. Человеческое сознание не способно пролить луч света ни в одну из темных полостей этого бесконечного «чудовища» — ни в прошлое, существовавшее до появления того или иного человека, ни в будущее, которое возможно после его смерти.

Здесь важно еще раз заметить, что Набоков был атеистом, но, безусловно, атеистом не в общепринятом смысле. Его мать была верующей, православной, и воспитывала в этих традициях будущего писателя. При этом глубоким, мистическим пониманием сути религии, как и многие представители ее класса в России той поры, она не обладала. Будучи ребенком, Набоков, судя по всему, не находил ответов на интересовавшие его метафизические вопросы. Писатель вспоминает: «Евангелие она любила какой-то вдохновенной любовью, но в опоре догмы никак не нуждалась; страшная беззащитность души в вечности и отсутствие там своего угла просто не интересовали ее. Ее проникновенная и невинная вера одинаково принимала и существование вечного, и невозможность осмыслить его в условиях временного. Она верила, что единственно доступное земной душе, — это ловить далеко впереди, сквозь туман и грезу жизни, проблеск чего-то настоящего» [Набоков, 2000, с. 161–162]. Все-таки в самом тоне этих воспоминаний чувствуется уважение не только к особенностям материнского «исповедания веры», но и трепетное отношение к таинственному, непостижимому для писателя, при этом — чистейшему источнику этой веры.

Вера в некую высшую трансцендентную силу очевидна во многих произведениях Набокова. Не будем останавливаться на многочисленных упоминаниях слова «Бог» или связанных с религией терминов и символов в его лирике — все это может оказаться ложными признаками его «религиозности». При этом в одном из интервью на вопрос о вере в Бога он ответил так: «Я знаю больше, чем могу выразить словами, и то немногое, что я могу выразить, не было бы выражено, не знай я большего» [Набоков, 2002, с. 157]. Из этого утверждения становится ясным, что Набоков в своем метафизическом мирозерцании близок к агностицизму. Это подтверждается на страницах набоковской прозы довольно часто.

Рассказывая о своем дяде — Василии Ивановиче Рукавишникове — писатель отмечает, что тот был человек «со странностями», привыкший к неврастеническим припадкам, психологическим проблемам, решение которых искал в религии: «От других, более странных терзаний, донимавших дядю во всю его короткую жизнь, он искал облегчения — если я правильно понимаю эти вещи — в религии: сначала в какой-то отрасли русского сектантства, а потом в католичестве. Его красочной неврастении полагалось бы совмещаться с

гением, но этого не случилось, отсюда и попытки ухватиться за какую-нибудь преходящую тень». [Набоков, 1999, с. 375] Религия в ее церковно-конфессиональном и тем более обрядовом выражении для Набокова — «переходящая тень», что-то неуловимое. Несмотря на несколько ироничный и даже циничный тон атрибуции религиозности, чувствуется, что писатель все же не исключал реальность существования некоей высшей силы, которая способна влиять на душевное бытие человека, во всяком случае — воздействовать на страждущую душу утешительно и благотворно.

В сложную философско-этическую ткань «Память, говори» неслучайно вплетены такие слова: «Я готов стать единоверцем размалеванного до последней крайности дикаря, радостно разделив с ним убеждение, что тьма эта создана лишь стенами времени, отделяющего от вневременья меня и мои ободранные кулаки» [Там же, с. 326]. В «Других берегах» та же мысль звучит следующим образом: «Я готов был стать единоверцем последнего шамана, только бы не отказаться от внутреннего убеждения, что себя я не вижу в вечности лишь из-за земного времени, глухой стеной окружающего жизнь» [Там же]. Идея стать приверженцем какой-либо религии или культа для писателя казалось слишком радикальной, чуть ли не жертвенной. Но это была та жертва, которую писатель не хотел или не способен был принести, пожертвовав заодно и своим внутренним стремлением к полной свободе от «заданности» хроноса. Не звучит ли здесь, пусть и косвенно, скрытое чувство страха смерти, физического небытия?

Смерть — глобальная тема, требующая отдельного (относительно набоковской поэтики) исследования. Здесь заметим лишь, что физическая смерть в произведениях писателя, как правило, связана с непосредственной потерей, с уходом конкретного человека с идеей тотального физического расставания. В «Даре» герой отказывается верить в смерть отца, поскольку это означает невозможность их воссоединения ни в настоящем, ни в будущем. Этот мотив связан, безусловно, с личной драмой писателя, потерявшего отца в юном возрасте¹. Мотив смерти любимого человека присутствует практически в каждом произведении автора: Люсетта в «Аде», жена и сын Адама Круга в «Под знаком незаконнорожденных», Анабель Ли в «Лолите», сын в пьесе «Событие» и т. д. Во всех этих произведениях смерть героя безвозвратна, то есть никакое метафизическое соединение с близкими «за гробовой доской» не подразумевается, смерть воплощает конец. Набоков сознательно исключает смерть, как инструмент воздействия на формирование каких-либо ощущений вечности, при этом фатальность «разъединения» живущего с умершим все же становится важнейшим критерием самоидентификации автора и его героев во времени и пространстве.

Набоков, склонный к серьезному философствованию, остается, прежде всего, художником, когда размышляет о своеобразных, иногда даже геометрически выраженных «формах» времени. Наиболее распространенные метафорические понятия-символы — шар и спираль. Шар по Набокову воплощает стеклянную тюрьму времени, в которую заключен человек. Именно этим

¹ В 1922 году Владимир Дмитриевич Набоков, видный политический деятель, погиб, заслонив собой П. Н. Милюкова, на которого была совершена попытка нападения черносотенцем.

рассуждением о сути времени и памяти начинается роман «Память, говори». Символика шара включает в себя еще и образ порочного по мысли художника круга, из которого нет выхода. Бессмысленность порождает страх — отсюда и обращение к образам неволи, тюрьмы. Более позитивный чувственный и содержательный подтекст заключает в себе символ спирали. В романах «Ада» и «Пнин», эта «форма» вмещает в себя всевозможные аллюзии жизни: не-прямая последовательность событий, часть которых схожа. Напоминающие друг друга фрагменты жизни являют собой своеобразные «кольца спирали». Возможные при повторах различия позволяют говорить о некоем развитии, а не статической стагнации, которую однозначно, по Набокову, обозначает круг.

В «Память, Говори» писатель вполне определенно истолковывает свою жизнь в образе спирали. Здесь очевиден его посыл к разработке известной гегелевской «триады развития»: тезис — антитезис — синтез. Свою жизнь Набоков предлагает рассматривать через призму этой гегелевской «систематизации»: тезис — рождение и жизнь в России, антитезис — изгнание и жизнь в Европе, синтез — жизнь в Америке. Судьба внесла коррективы в эту стройную концепцию. Набоков вернется в Европу, где и прервется его жизнь. Но на момент написания романа «Память, говори» этот новый виток «спирали» был Набокову неизвестен.¹

«Спираль — одухотворение круга. В ней, разомкнувшись и раскрывшись, круг перестает быть порочным, он получает свободу. Пришло мне это в голову в гимназические годы, и тогда же я придумал, что гегелевская триада (столь популярная в прежней России) в сущности выражает всего лишь природную спиральность вещей в отношении ко времени. Завои следуют один за другим, и каждый синтез представляет тезис следующей серии. Возьмем простейшую спираль, в которой можно различить три элемента, или загиба, отвечающие элементам триады: назовем “тезисом” первую дугу, с которой спираль начинается в некоем центре; “антитезисом” — дугу покрупнее, которая противопологается первой, продолжая ее; а “синтезом” дугу еще более крупную, которая продолжает вторую, заворачиваясь вдоль наружной стороны первого загиба. И так далее» [Там же, с. 553].

Образ спирали — это еще и обобщенное выражение сокровенного начала в творческом методе художника. Все произведения Набокова, как уже говорилось, объединяются рядом общих тем, таких как время, память, пространство, смерть, процесс творения и т. п. Как у любого большого писателя, у Набокова наблюдается процесс эволюции этих идей. При всех возможных повторениях, краеугольные в поэтике идеи никогда не звучат (не действуют) одинаково, мысль получает развитие на каждом витке спирали.

В «Память, говори» (как и в «Аде») обозначается особенная *осязаемость пространства*. Проявляется эта едва ли не кинетическая осязаемость в постоянном возвращении к мысли о круге, содержащем изнутри спираль.

¹ «Цветная спираль в стеклянном шарике — вот какой я вижу мою жизнь. Двадцать лет, проведенных в родной России (1899–1919), это дуга тезиса. Двадцать один год добровольного изгнания в Англии, Германии и Франции (1919–1940) — очевидный антитезис. Годы, которые я провел на новой моей родине (1940–1960), образуют синтез — и новый тезис. Сейчас моим предметом является антитезис, а точнее — моя европейская жизнь после окончания (в 1922-м) Кембриджа» [Там же, с. 553].

«Молодой рост, стремительность мысли, американские горы кровообращения, — все виды жизненности, суть виды скорости, и неудивительно, что развивающийся ребенок хочет перегнуть природу и наполнить минимальный отрезок времени максимальным пространственным наслаждением. Глубоко в человеческом духе заложена способность находить удовольствие в обгоне, в перетягивании земной тяги, в возможности переиграть притяжение земли. Чудотворная парадоксальность округлых предметов, пожирающих пространство простым постоянством вращения — вместо того, чтобы передвигаться, раз за разом вздымая тяжелые конечности, наверное, радостно потрясала юное человечество. Костер, в который вглядывался, сидя на голых куличках, мечтательный маленький варвар, или неуклонный ход лесного пожара, тоже, полагаю, повлияли за спиною Ламарка на хромосому-другую, повлияли загадочным образом, в который западные генетики не склонны вникать в той же мере, в какой физики-теоретики — обсуждать внешние особенности внутреннего пространства или местонахождение кривизны; ибо каждое измерение подразумевает наличие среды, в которой оно работает, и если в ходе спирального развития мира пространство спеленывается в некое подобие времени, а время, в свою очередь, — в некое подобие мышления, тогда, разумеется, наступает черед нового измерения — особого Пространства, не схожего, верится, с прежним, если только спирали не обращаются снова в порочные круги.

Но в чем бы ни состояла истина, мы с тобой никогда не забудем, на этом или другом поле сражения, те мосты, на которых мы проводили часы с нашим маленьким (от двух до шести лет) сыном в ожидании поезда вниз. Я видел, как дети постарше и поунелее останавливаются на миг, чтобы наклониться через перила и сплюнуть в одышливую трубу проходящего внизу паровоза, но ни ты, ни я никогда не признаем, что из двух детей нормальнее тот, кто находит практическое разрешение для бесцельной экзальтации непонятого транса. Ты ничего не сделала, чтобы сократить или наполнить рассудочным содержанием эти часовые стоянки на обдуваемых ветром мостах, когда наш ребенок с безграничным терпением и оптимизмом надеялся, что щелкнет семафор, и вырастет локомотив из точки вдаль, где столько сливалось рельс между черными спинами домов. В холодные дни на нем было мерлушковое пальтецо с такой же шапочкой и варежки, и жар его веры держал его в плотном тепле, и согревал тебя тоже, ибо, чтоб не дать пальцам замерзнуть, надо было только поминутно зажимать то один, то другой кулачок в своей руке, то правой, то левой, — и мы диву давались, какое количество тепла может развить тело крупного дитяти» [Там же, с. 576]. Столь обширная цитата из набоковского романа необходима и неизбежна, поскольку именно в этом (во многом ключевом в романе) фрагменте Набоков декларирует основополагающий концепт своего жизненного и творческого миропонимания, своеобразный «символ веры» исповедуемой им *религии памяти*: память — это единственный выход из круга, в который постоянно рискует превратиться спираль жизни. Память художника способна сломать порочный круг, позволяя быть творцом нового мира, альтернативного реальному.

На первый взгляд в автобиографических романах Набоков не уделяет подчеркнутого внимания непосредственному толкованию идеи пространства.

Но и здесь художник превалирует над философом: поэтика и даже метафизика пространства как бы закодирована, зашифрована в многомерных метафорах, связанных с истолкованием времени. «Расшифровка» этих кодов приводит к убеждению: очень часто время и пространство сознательно мыслятся Набоковым в своеобразном наложении. В одних случаях подобный микст сродни гармоничному музыкальному контрапункту, в других — и гораздо чаще — воплощает совершенный унисон, то есть полное растворение одного в другом. Набоков, часто подчеркивающий идентичность времени и пространства, вольно или невольно намекает на общий для него *синкретический исток* этих понятий и связанных с ними ощущений. Вот одна весьма показательная в этом смысле «пейзажная зарисовка» писателя: «Дальше по ее [река Оредежь] излучинам, где стрижи вылетают из нор в крутых красных берегах, как бы вырастают в ее воду отражения громадных, романтических елей (окаймляющих нашу Выру); и еще дальше вниз, бесконечная, бурно текущая под водяной мельницей пена вызывает у зрителя (локти положившего на перила) такое чувство, точно он плывет все назад да назад, стоя на самой корме времени» [Там же, с. 373]. Время здесь как бы вмещает в себя пространственную характеристику восхитительного пленера. Находясь в одной точке, на мосту над рекой, мы наблюдаем ее течение, которое представляется движущимся в обратном направлении, или так, как будто сам наблюдающий двигается в противоположном направлении, находясь при этом на одном месте. Все это очень напоминает Набокову одну из важнейших функций памяти: человек находится в каком-то месте (собственно пространство или пространственный интерьер здесь особой роли не играют), в моменте настоящем, но благодаря усилиям памяти возвращается в прошлое, и, если речь идет о художнике, творце, то он не просто возвращается, но и обладает возможностью прожить определенные моменты прошлого заново, воссоздать — восстановить, возродить все, вплоть до пространства и самых тончайших, неуловимых пространственных ощущений. Для верного понимания пространственно-временного мирозерцания Набокова очень важно заметить, что главной чертой его творческого зрения была уникальная способность видеть «сквозь тщательно протертые стекла времени» [Там же, с. 513].

Итак, генеральная, едва ли не единственно значимая категория времени для писателя — это прошлое. Прошлое, по Набокову, становится основным мерилем реальной жизни человека. Автобиографическая проза писателя изобилует виртуознейшими полифоническими конструкциями, в которых, как в гениальных фугах Баха, ощущение бесконечности рождается из согласованного наложения нескольких, казалось бы, «замкнутых на себе», интонационно обособленных линий. В «Память, говори» есть такой очевидный «баховский» эпизод, в котором гармония бесконечности воплощается благодаря искусному сочетанию двух самостоятельных линий: прошлое (детство) и настоящее (родительский дом): «Не знаю, впрочем, так ли уж многое можно сказать в пользу более безболезненной участи, в пользу, допустим, гладкой, спокойной, столь явственной в маленьких городках неразрывности времени, с ее примитивистским отсутствием перспективы, при котором и в пятьдесят еще живешь себе в дощатом домике своего детства и всякий раз, прибираясь на чердаке, натыкаешься на все те же побурелые школьные учебники, так и

застрявшие в позднейших наслоениях мертвых вещей, и жена твоя летними солнечными утрами останавливается на улице, чтобы в который раз вытерпеть минуту-другую в обществе страшной, болтливой, крашенной, влачащейся в церковь миссис Мак-Ги, бывшей когда-то, году в 1915-ом, хорошенькой, шаловливой Маргарет Энн с пахнущим мятой дыханием и проворными пальцами» [Там же, с. 531].

Эстетический изыск, какой бы значительной силой воздействия он не обладал, не может быть чем-то самоцельным и самодавяющим, не становится «краеугольным камнем» в поэтическом пространстве Набокова. При всем своем агностицизме, именно этическое измерение — естественный внутренний барометр набоковской памяти. Иначе трудно объяснить даже такую, казалось бы, мимоходом брошенную мысль: «Если не считать естественного трепета, который испытываешь при возвращении времени, я не получаю особого удовольствия, навещая давние эмигрантские обиталища в этих случайно подвернувшихся странах» [Там же, с. 536].

Одна из глав романа «Память, говори» целиком посвящена поэзии — как наивысшему и наиболее «чистому» из искусств в понимании Набокова. В трактовке писателя только поэтическое искусство может объять необъятное, действительно познать вселенную и выразить это познание словами. Примечательно, что размышляя о поэзии, Набоков противопоставляет не время и пространство, как многим представляется, а диаметрально противоположные мирозерцательные позиции. Пространство становится «предметно» осязаемым при технократическом взгляде на мир, а время — в его поэтическом преломлении — подчинено лишь тончайшему творческому восприятию: «Если ученый видит все, что происходит в одной точке пространства, то поэт ощущает все, происходящее в одной точке времени» [Там же, с. 502]. Писатель говорит о насущной потребности поэта «обладать способностью думать о нескольких вещах зараз. Во время неторопливых блужданий, сопровождавших сочинение первого из моих стихотворений, я столкнулся с нашим сельским учителем, рьяным социалистом, человеком достойным, всей душой преданным моему отцу (я рад вновь поприветствовать этот образ), вечно улыбающимся, вечно потеющим, вечно с тугим букетиком полевых цветов. Чинно беседуя с ним о внезапном отъезде отца в город, я одновременно и с равной ясностью регистрировал не только его увядающие цветы, цветастый галстук, угрей на мясистых закрутках ноздрей, но и долетавший издали унылый голосок кукушки, и блестящую опускающуюся на дорогу полевой перламутровки, и запомнившиеся мне картинки (увеличенные изображения сельскохозяйственных вредителей и портреты бородатых русских писателей) в просторных классах деревенской школы, которую я навещал раза два; и — продолжая перечисление, вряд ли способное передать призрачную простоту процесса в целом, — трепет какого-то вполне постороннего воспоминания (о потерянном мной педомере), выпущенного из соседней клетки мозга; и вкус травинки, которую я жевал, смешивался с кукованием и со взлетом бабочки, и во все это время я полно и безмятежно сознавал многослойность моего сознания» [Там же, с. 503]. Это один из замечательных примеров создания картины «замирания времени» в сознании поэта. Это та самая «святая», по мнению многих больших поэтов, точка отсчета, от которой начинает свое

движение творческий процесс настоящего художника, причем, такой творческий процесс, результатом которого становится переосмысление жизни, создание нового мира.

Самые причудливые, прямые и косвенные коннотации понятий времени, памяти, воспоминаний — ключевые для Набокова, когда он пытается определить источники творческого вдохновения: «Такие вещи как горячие булочки и пирожные, запиваемые чаем после игры, или крики газетчиков: “Пайпа, пайпа!, мешающиеся с велосипедными звонками на темнеющих улицах, казались мне в ту пору более характерными для Кембриджа, чем кажутся теперь. В конце концов я поневоле понял, что помимо ярких, но более-менее преходящих обычаев, в Кембридже присутствует нечто, присущее только ему, более глубокое, чем ритуалы и правила, нечто такое, что множество раз пытались определить его напыщенные питомцы. Мне это коренное свойство представляется постоянством ощущения свободного простора времени. Не знаю, поедет ли кто-нибудь и когда-нибудь в Кембридж, чтобы отыскать следы шипов, оставленные моими футбольными бутсами в черной грязи перед пустым голом, или проследовать за тенью моей шапочки по четырехугольной лестнице моего тьютора, но знаю, что я, проходя под почтенными стенами, думал о Мильтоне, Марвелле и Марло с чем-то большим, нежели трепет туриста. На что ни посмотришь кругом, ничто не было занавешено по отношению к стихии времени, всюду зияли естественные просветы в нее, так что мысль привыкала работать в особенно чистой и вольной среде, и поскольку в пространстве тело стесняли узкий переулок, стенами заставленный газон, темная арка, душа, по контрасту, особенно живо воспринимала прозрачную ткань времени, — вот так же море, видимое в окне, наполняет тебя радостью, даже если ты не любитель плаваний. У меня не было ни малейшего интереса к местной истории, и я был совершенно уверен, что Кембридж никак не действует на мою душу; на деле же именно Кембридж снабжал меня и мое русское раздумье не только рамой, но и красками и внутренним ритмом. Полагаю, среда не влияет на живое существо, если только в нем, в этом существе, не содержится уже восприимчивая частица или жилка (все то английское, чем питалось мое детство). Мне впервые стало это ясно перед отъездом, в последнюю мою и самую грустную кембриджскую весну, когда я вдруг почувствовал, как что-то во мне так же естественно соприкасается с непосредственным окружением, как с моим русским прошлым, и этого состояния гармонии я достиг в ту минуту, когда кропотливая реставрация моей восхитительно точной России была наконец закончена. Один из немногих “практических” поступков на моей совести — это то, что я употребил долю этого хрустального материала для получения диплома с отличием» [Там же, с. 548]. Здесь явственно проступает весьма «высокий градус» собственной восприимчивости писателя к окружающему миру, его способность *одним взглядом* охватить огромные временные пространства. Взирая на постройки старого Кембриджа, он видит больше, чем может вместить в себя настоящий миг, он смотрит сквозь плотно сотканное полотно времени и без всякой эзотерики осознает, чувствует присутствие великих предшественников вдохновителя.

Финал романа фиксирует на определенной высоте (в своеобразно кульминационной точке мемуарного повествования) очень важную для Набоко-

ва — линию любви, линии, являющейся естественным продолжением линии памяти. Возникает ощущение, что настоящее, подлинное признание в любви к Вере Набоковой — супруге писателя — осуществляется именно на страницах романа. В своем «любовном послании» Набоков делает время, память и пространство живыми свидетелями, строгими судьями, способными оценить безграничность его чувства: «Когда я думаю о моей любви к кому-либо, у меня привычка проводить радиусы от этой любви, от моего сердца, от нежного ядра личного чувства к чудовищно удаленным точкам вселенной. Что-то заставляет меня примеривать мою любовь к непредставимым и неисчислимым величинам — к поведению туманностей (самая отдаленность которых уже есть род безумия), к ужасным западням вечности, к непознаваемому, скрытому за непознанным, к беспомощности, холоду, головокружительным сложностям и смыслам времени и пространства. <...> Тут ничего не поделаешь, я должен знать, где стою, где стоишь ты и мой сын. Когда этот замедленный и беззвучный взрыв любви происходит во мне, разворачивая свои тающие края и ошеломляя меня сознанием чего-то значительно более необъятного, нетленного и мощного, чем весь набор вещества и энергии в любом воображимом космосе, тогда я мысленно должен себя ущипнуть, не спит ли мой разум. Я должен проделать молниеносный инвентарь мира, — так спящий человек старается оправдать абсурдность положения, в которое он попал, уверенностью в том, что он спит, — должен сделать все пространство и время соучастниками в моем чувстве, смертном чувстве любви, дабы помочь себе в борьбе с окончательным унижением, со смехотворностью и ужасом положения, в котором я мог развить в себе бесконечность чувства и мысли при конечности существования» [Там же, с. 572].

В очередной раз Набоков воспекает симфонизм земной жизни человека, выражающийся в двуединстве любви и памяти.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Набоков В. В.* Интервью Олвину Тоффлеру, Альфреду Аппелю // Набоков о Набокове и прочем. Интервью, рецензии, эссе. М.: Независимая Газета, 2002.
2. *Набоков В. В.* Ада, или радости страсти. Семейная хроника. // Собрание сочинений американского периода в пяти томах. Т. 4. СПб., 1997.
3. *Набоков В. В.* Другие берега // Собрание сочинений русского периода в пяти томах. Т. 5. СПб., 2000.
4. *Набоков В. В.* Память, говори // Собрание сочинений американского периода в пяти томах. Т. 5. СПб., 1999.

Поступила в редакцию 29. 04. 2015