

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
КАФЕДРА ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Павликова Полина Геннадьевна

«Поэтическое творчество писателя-прозаика (на материале поэзии  
В. В. Набокова и А. Г. Битова)»

Выпускная квалификационная работа  
Магистра филологии

Научный руководитель:  
д. ф. н., профессор Большев Александр Олегович

Рецензент:  
к. ф. н., доцент Федоров Сергей Владимирович

Санкт-Петербург

2017

**Оглавление:**

Введение..... 4-10

## Глава 1

Введение: поэтическое творчество В. В. Набокова.....11-16

Роман «Подвиг» и его поэтические парные тексты.....17-30

Стихотворение «Влюбленность» и роман

«Смотри на арлекинов!».....31-37

Стихотворение «Первая любовь» и роман «Машенька» .....38-44

Стихотворение «Око» и роман «Соглядатай».....45-54

Заключение: поэтическое творчество В. В. Набокова .....55-58

## Глава 2

Введение: поэтическое творчество А. Г. Битова.....59-64

«Записки из-за угла» как несостоявшееся стихотворение.....65-71

Стихотворения в романе-пунктире «Улетающий Монахов».....72-82

Стихотворения в романе-эхо «Преподаватель симметрии».....83-95

Стихотворение «После крещения» как «претекст» рассказа

«Человек в пейзаже».....96-101

Стихотворения «Двенадцать» и «Гранту» как поэтические «дубликаты» «Пушкинского дома» и «Уроков Армении».....	102-113
Заключение: поэтическое творчество А. Г. Битова.....	114-116
Итог.....	117-118
Библиография.....	119-128

В истории русской литературы известен факт обращения многих известных прозаиков к стихотворной форме. Такие признанные писатели как, например, И. А. Бунин, В. В. Набоков, В. Т. Шаламов, А. Г. Битов, на протяжении своего литературного пути в той или иной мере прибегали к стихотворной форме. Лирика в творчестве писателя-прозаика занимает особенное положение, и часто ее нельзя рассматривать вне контекста романов или рассказов автора. Данная работа посвящена поэзии двух прозаиков, В. В. Набокова и А. Г. Битова, и тесной связи стихотворений писателей с их прозаическими текстами. Стихотворения, которые на идейно-смысловом или мотивном уровне связаны с тем или иным прозаическим текстом, являются его «парой», и будут называться в данной работе «парными». Парные тексты — это родственные поэтические и прозаические произведения в рамках творчества одного писателя.

Набоков и Битов начинали свой литературный путь в роли поэтов и на протяжении всего творческого пути продолжали обращаться к стихотворной форме. При этом современниками и исследователями их поэтическое творчество почти никогда не воспринималось всерьез. Набоков публиковал свои стихотворения и всегда стремился подчеркнуть, что он в первую очередь поэт, Битов, напротив, долгое время скрывал свое занятие поэзией, считая лирику сакральной, доступной лишь для немногих областью. Для определения отношения к разным сферам собственного литературного творчества автор обозначил оппозицию «профессионал — любитель» и относил себя исключительно к прозаикам-профессионалам, которые иногда позволяют себе быть поэтами-любителями<sup>1</sup>.

О прозе Набокова и Битова писали многие признанные литературоведы

---

<sup>1</sup> *Битов А. Г.* В четверг после дождя. СПб., 1997. С. 8.

и критики: Д. Джонсон<sup>2</sup>, Б. Бойд<sup>3</sup>, В. Е. Александров<sup>4</sup>; С. Г. Бочаров<sup>5</sup>, И. Б. Роднянская<sup>6</sup>, Э. Чансес<sup>7</sup> и многие другие. Стихотворения же известных прозаиков часто не воспринимались всерьез или оставались незамеченными. Поэзия авторов (особенно Битова) в целом до сих пор не изучена. Так или иначе оба автора писали стихи, и в данной работе поэзия признанных прозаиков рассматривается как самостоятельное и пока не совсем оцененное явление.

Методологические принципы, которые легли в основание данной работы, были разработаны Е. В. Хворостьяновой в статье «Лирика Андрея Битова: поэтика автоперевода»<sup>8</sup>, в которой появляется термин «парные тексты», а связь между такими текстами называется «концептуальной преемственностью». Автор статьи рассматривает преимущественно стихотворения, написанные до создания тех прозаических произведений, с которыми они связаны на идейно-тематическом и мотивном уровне. В таком случае стихотворный парный текст, с точки зрения Е. В. Хворостьяновой, становится «промежуточным» этапом формирования прозы Битова, своеобразным «черновиком». При этом в статье подчеркивается, что стихотворение, в котором фиксируется замысел будущего текста, тем не менее представляет собой самостоятельное, цельное и завершённое

---

<sup>2</sup> Джонсон Д. Б. *Миры и антимир*ы Владимира Набокова. СПб., 2011.

<sup>3</sup> Бойд Б. *Владимир Набоков: Русские годы*. СПб., 2010.

<sup>4</sup> Александров В. Е. *Набоков и потусторонность*. СПб., 1999.

<sup>5</sup> Бочаров С. Г. *На Аптекарский остров: По поводу «Первой книги автора» Андрея Битова* // Бочаров С. Г. *Сюжеты русской литературы*. М., 1999. С. 535–550.

<sup>6</sup> Роднянская И. Б. *Новые сведения о человеке* // Битов А. Г. *Обоснованная ревность*. М., 1998. С. 6–20.

<sup>7</sup> Чансес Э. *Экология вдохновения*. СПб., 2006.

<sup>8</sup> Хворостьянова Е. В. *Лирика Андрея Битова: поэтика автоперевода* // *Русская литература*. 2007. № 1. С. 87–103.

произведение.

Термин «парность» как определение связи между текстами очень точен и удачен, потому что не характеризует какое-либо из произведений как второстепенное или дополнительное. Понятие парности может рассматриваться как универсальное, и в данной работе оно применяется к материалу и о Битове, и о Набокове.

Стихотворения обоих авторов будут проанализированы как часть творчества каждого из писателей, и внимание будет направлено на поиск парных прозаических «двойников», парных текстов, то есть произведений, в которых содержится один и тот же образ, мотив или сюжетная линия.

В данной работе будут выявлены и рассмотрены разные виды парных текстов. Развивая идеи, сформулированные Е. В. Хворостьяновой, можно предположить, что парными могут являться те стихотворения, которые были написаны не только до, но и после своих прозаических аналогов. Создание таких стихотворений (также тесно связанных с прозой автора) нельзя объяснить стремлением зафиксировать будущий прозаический текст или его часть в форме лирического черновика, как можно предположить, например, в случае с поэтическими произведениями, написанными до романов писателя. Такие парные тексты называются в данной работе «постскриптумами» и будет предложен ряд предположений, чем может быть вызвано их появление.

Другим важным для данной работы исследованием стала монография о Набокове Я. В. Погребной «Плоть поэзии и призрак прозрачной прозы...: Лирика В. В. Набокова»<sup>9</sup>. В монографии лирика Набокова рассматривается как неотъемлемая часть художественного мира писателя: тесная связь

---

<sup>9</sup> Погребная Я. В. «Плоть поэзии и призрак прозрачной прозы...»: лирика В. В. Набокова. М., 2011.

стихотворений прозаика с фрагментами его романов подробно анализируется исследователем. В качестве примеров Я. В. Погребная приводит множество стихотворений Набокова, написанных до или после прозаических произведений, с которыми они связаны на тематическом, мотивном и других уровнях, иными словами, группирует тексты автора по «парам». Подобный метод анализа стихотворений в контексте прозы писателя является основополагающим в данной работе и применяется к материалу и о Набокове, и о Битове: каждая микроглава исследования посвящена одной паре текстов, то есть поэтического и связанного с ним прозаического парного произведения того или иного автора (например, «Стихотворение "Влюбленность" и роман "Смотри на арлекинов!"» или «Стихотворение "После крещения" как "претекст" рассказа "Человек в пейзаже"» и т. д.).

Данная работа является актуальной в историко-литературном и тееоретико-литературном плане: в рамках изучения поэтических и прозаических произведений Набокова и Битова и с точки зрения иллюстрации метода поиска парных текстов в дискурсе одного автора. Во-первых, в данном исследовании предпринята попытка раскрыть художественную ценность стихотворений признанных прозаиков. Большинство поэтических текстов Битова подробно анализируется впервые, в случае с Набоковым, чье творчество подробно изучено многими выдающимися литературоведами, рассмотрение его стихотворений в контексте романов и рассказов по-прежнему также остается актуальным. Подобный анализ поэтического и прозаического дискурса в рамках материала одного автора способен приблизить к лучшему пониманию особенностей художественного мира и мировоззренческих установок, реализуемых в текстах. Во-вторых, в данной работе намечена возможная перспектива продолжения изучения подобного материала прозаиков-поэтов и предложен «метод» анализа их творчества. На примере Набокова и Битова показано, каким образом можно рассматривать материал писателя, творящего в разных

литературных формах.

Цель работы — показать связь поэтических и прозаических произведений писателя-прозаика и доказать целостность их художественного и идеологического мира в рамках дискурса каждого автора. При этом необходимо учитывать особенное место, которое занимает поэзия в творчестве признанных романистов, самостоятельный, но не автономный ее статус. Также крайне важно понять, в чем заключается закономерность обращения прозаиков Набокова и Битова к поэтической форме, и что есть «парность» как некий применяемый творческий метод в литературе и, возможно, в искусстве в целом.

Задачи работы: показать специфику творчества писателей-прозаиков на примере Набокова и Битова, проанализировать различные парные тексты. Также необходимо понять, как обогащается то или иное стихотворение при сопоставлении с его парным текстом, точнее при помещении его в контекст другого самостоятельного произведения: меняется ли стихотворный текст на идейно-смысловом уровне или же дублирует прозаический (а в случае написания до романа или рассказа является дублированным им)?

Еще одной важной задачей данной работы является выявление художественной ценности лирических произведений прозаиков. Это будет осуществляться при анализе поэтических текстов писателей в контексте их прозы: раскрытие смысла стихотворения помогает увидеть его идейную ценность.

Стоит отметить, что поэзия и проза в случае и с Набоковым, и с Битовым вряд ли могут быть противопоставлены, так как стихотворения и прозаические тексты обоих авторов в рамках их творчества в целом скорее дополняют друг друга. Доказательством может послужить то, что некоторые



мотивы, выявляемые в стихотворениях данных авторов, впоследствии возникают в их романах, повестях или рассказах (и наоборот). Набоков и Битов бережно относились к собственному материалу: емкие и точно найденные поэтические образы переходили в их прозаические тексты. Например, как будет показано в данной работе, образ некой волшебной райской страны, которая грезится лирическому герою, впервые зарождается в поэзии Набокова-Сирина и затем переходит в прозу зрелого писателя.

Стихотворения Набокова и Битова часто оказывались «моделями», поэтическими «черновиками» их будущих романов и рассказов или же были написаны после прозаических парных текстов и играли роль «послесловий», «постскриптумов». Также интересны случаи, когда стихотворения, написанные примерно в одно и то же время со своими парными прозаическими текстами, становились их частью и внедрялись в романы как творения героев. В рамках данной работы будут проанализированы все возможные варианты написания стихотворений Набокова и Битова («до», «после» или «одновременно» с прозаическим текстом).

Рассмотрим структуру данной работы. В первой главе будут проанализированы стихотворения Набокова и их парные прозаические тексты. Во второй главе аналогичный анализ будет проведен с поэтическим и прозаическим материалом Битова. Каждая часть представляет собой небольшое самостоятельное исследование поэзии определенного прозаика. При этом каждая глава может быть продолжена и расширена при обнаружении (в случае с Набоковым) или появлении (в случае с Битовым) большего материала парных текстов. Если стихотворный материал Набокова

достаточно обширен, то поэзия Битова на сегодняшний день ограничена двумя небольшими изданными стихотворными сборниками. Подобная незавершенность и потенциальная открытость исследования является особенностью изучения парных текстов. Данная работа показывает способ анализа произведений авторов, сочетающих в своем творчестве прозу и поэзию, предлагает некую альтернативу изучения материала таких писателей. Такой метод может быть использован для изучения и других прозаиков, например, Бунина, Шаламова и т. д.

В завершении вводной части хочется еще раз отметить, что данное исследование находится на стыке историко-литературного и теоретико-литературного анализа. С одной стороны, рассматриваются тексты конкретных авторов (В. В. Набокова и А. Г. Битова) и делаются выводы об их поэтическом и прозаическом творчестве. С другой стороны, в ходе данной работы намечается определенная перспектива рассмотрения творчества других писателей-прозаиков с точки зрения парности их текстов. Подобный анализ открывает исследователю возможность изучения художественного произведения того или иного поэта-прозаика, применяя сопоставительный анализ в рамках и в контексте творчества автора.

## Глава 1

### Введение: поэтическое творчество В. В. Набокова

В. В. Набоков идентифицируется в истории русской литературы в первую очередь как прозаик. Его романы оценены во всем мире, и тот факт, что известный писатель начинал свой литературный путь как поэт и всегда ценил собственное поэтическое творчество, часто забывается. Тем не менее сам автор на протяжении всего времени своей работы над прозой всегда обращался к лирической форме. В его произведениях обнаруживаются частые автоцитаты и аллюзии на собственные тексты, и можно смело предположить, что Набоков прибегал к самоповторам неслучайно. В данной работе будут рассмотрены случаи таких повторений в творчестве Набокова, при этом проанализирована будет проза и поэзия писателя, точнее поэтические и прозаические тексты, между которыми обнаруживается особое «дублирование» друг друга. Такие поэтические и прозаические произведения

будут называться «парными», как уже было отмечено в общем введении.

Часто романам Набокова сопутствуют стихотворения, которые в концентрированной форме обобщают смысл больших прозаических произведений. Именно такие родственные тексты или тексты-двойники, которые находятся в особенных напряженных диалогических отношениях, являются парными по отношению друг к другу. Исследование будет направлено в первую очередь на нахождение таких пар произведений в творчестве Набокова. При этом внимание будет концентрироваться на лирическом тексте.

Парное стихотворение обычно, как будет доказано ниже, несет в себе схожую мысль, что и прозаический родственный текст. Однако есть определенный ряд смысловых различий, которые важно не оставить незамеченными, так как именно идейные противоречия между текстами одного писателя показывают всю сложность художественного мира его произведений. Парные тексты не идентичны друг другу по смыслу: в них совпадают определенные образы или детали, но они не дублируют идейный смысл друг друга, как может ошибочно показаться. В данной работе будут выделены именно те случаи, когда поэтический текст и родственный ему прозаический находятся в отношениях идейного «перебивания» друг друга. Такие случаи особенно интересны, потому что их анализ помогает выделить ряд мотивов, к которым часто обращается автор и, возможно, которые были особенно ценны для него.

Параллелей в творчестве Набокова чрезвычайно много, и возможно найти большое количество парных текстов, но целью данной работы является не доказательство существования подобных переключек (это общее свойство художественного процесса многих творцов в разных сферах). Цель исследования — анализ текстов Набокова, содержание которых раскрывает и

дополняет друг друга.

Внимание будет уделяться последовательности написания парных текстов, поскольку часто авторская идея росла и изменялась, переходя из поэтической формы в прозаическую или наоборот. Например, в стихотворение, предшествующее прозаическому тексту, Набоков часто закладывал мотивы и темы, которые затем нашли свое развитие в его будущем романе. Поэтические тексты, которые, напротив, идут за своими парными большими произведениями, как правило, будут являться определенной формой «послесловия», постскриптума. Стихотворения Набокова часто можно прочитать как «маленькую историю», найти в нем своеобразный «сюжет», насколько это понятие применимо к лирике, и в этом отношении особенно интересны поэтические тексты, которые обрели свое место непосредственно внутри романов Набокова, как это произошло со стихотворением «Влюбленность».

Рассмотрим структуру данной главы. В данной части исследования будет рассмотрен ряд стихотворений, имеющих парный прозаический текст, при этом в качестве примеров будут взяты поэтические произведения, созданные до, после и непосредственно одновременно со связанными с ними романами. Так стихотворения, посвященные России, относятся к раннему этапу творчества Набокова. Им будет посвящена первая глава. Эти стихотворения являются своеобразными лирическими набросками и «хранителями» замысла будущей прозы автора. Они написаны задолго до романа «Подвиг», в котором нашли отражения многие идеи, рожденные в лирической форме.

Во второй главе будет рассмотрен поэтический текст «Влюбленность». По замыслу автора стихотворение было написано главным героем романа «Смотри на арлекинов!» и включено в его текст. Анализ стихотворения

«Влюбленность» во многом может помочь лучше понять смысл романа Набокова.

Третья и четвертая главы будут посвящены стихотворениям «Первая любовь» и «Око», которые написаны через несколько лет после создания своих прозаических родственных текстов, романов «Машенька» и «Соглядатай». Автор вновь обращается к важным для него темам уже написанных произведений.

Параллелей между стихотворениями и отдельными фрагментами прозы Набокова достаточно много, поэтому в данной работе будут рассмотрены только такие примеры, которые в сопоставлении дают лучшее представление о творчестве автора в целом, его идейно-ценностной системе, возможно, о конфликтах и противоречиях в ней или же, наоборот, взаимодополнении и гармонии.

Как будет замечено в процессе анализа произведений, в стихотворениях-двойниках Набокова эпические подробности редуцируются, смысловое содержание (благодаря специфическим свойствам приемов лирики) сгущается, концентрируется, и перед читателем возникает текст, напоминающий роман или рассказ автора, но и неминуемо отличающийся от него. Рассыпанные на страницах больших прозаических текстов детали обретают в пространстве маленького стихотворения свое особое значение.

Любопытен тот факт, что Набоков занимался переводами многих своих текстов. Автопереводы являлись частью его литературного творчества, и этот момент чрезвычайно важен. Автоперевод — это перевод своего текста автором на другой язык. По крайней мере, так мы привыкли воспринимать это понятие. Однако, понятие автоперевода в некотором роде можно рассмотреть немного шире. Что есть парные тексты как не случай

автоперевода? Две литературные формы, поэтическая и прозаическая, и два языка в своей основе родственны и имеют схожие причины, побудившие писателя создать парные тексты. Если перевод текста на другой язык может быть вызван поиском новой читательской аудитории, то создание поэтического автоперевода вряд ли продиктовано прагматическими целями. Почему же автор мог нуждаться в «дополнительной» форме, и каким является механизм создания дублирующего произведения? В качестве рабочей гипотезы, которая на данный момент будет использоваться в работе, предполагается следующее — автоперевод (то есть создание парных текстов) с одной литературной формы на другую необходим автору, чтобы «досказать» свою мысль.

Парные тексты тесно связаны между собой, но автономны. «Оригинальный» (то есть первый) текст можно выделить хронологически, но нельзя назвать его «главным». Второй (с точки зрения момента написания) текст также не совсем корректно характеризовать как «дополнительный» или даже более осторожно как «дополняющий» — ведь он также самостоятелен, хоть и связан с другим произведением. Так какого же рода связь между парными текстами? Тематическая, идейная? Да, несомненно, но тем не менее это не является главным. Парные тексты имеют особого рода отношения друг с другом: они рождены одной и той же эмоцией, которая живет в авторе, прочно сидит в его сердце и с каждым новым (парным) произведением пытается найти себе выход. И не находит. Автор использует новые и новые формы, делает резкие переходы (ведь прозаическая и поэтическая формы очень различны между собой), но важная «болезненная» тема по-прежнему продолжает волновать его. Доказательством этому является то, что парные тексты совсем не обязательно существуют в паре в числовом отношении — часто есть третьи и четвертые «парные» тексты, и в таком контексте термин «парность» не совсем корректен и скорее условен.

Написание парных текстов является творческим способом работы того или иного автора, поэта-прозаика. Парные тексты и Набокова, и Битова (произведения которого будут рассмотрены в следующей части данного исследования) не являются случайными фактами художественного дискурса писателей. Рождение парных произведений регулярно и закономерно в творчестве. Создание парных текстов может являться методом работы творца над своим произведением. Так, например, художник, работающий в формате больших полотен, может быть вдохновлен некой подробностью, деталью, подмеченной из жизни, эмоцией ребенка, движением качающегося под ветром цветка и т. д. Однако в силу жанра, в рамках которого он творит, живописец не может изобразить свой предмет вне определенного контекста. То, что приковало к себе внимание автора, неминуемо окажется в определенном окружении, в сюжете... Но иногда художник может позволить себе перейти на другой материал (то есть оказаться в пространстве иной формы), и вновь повторить запомнившийся образ. Данный пример является гипотетическим, но в целом очень вероятным. Он интересен прежде всего потому, что переход с одной формы на другую необходим для творца как возможность создания собственных текстов, живописных или литературных...

Приведенный выше (выдуманный, но вполне возможный пример) намечает некую теоритическую перспективу в изучении явления парности. Вероятно, оно может быть применимо к любой форме творчества, и парность может быть рассмотрена как некий творческий метод... Однако, несомненно, изучение данного феномена невозможно без тщательного анализа тесной связи реально существующих произведений, и в данной работе будет рассмотрено явления парных текст на материале творчества прозаика-поэта (или поэта-прозаика) В. В. Набокова.



### **Роман «Подвиг» и его поэтические парные тексты**

Главный герой романа «Подвиг» — Мартын, русский эмигрант, покинувший родину. Его счастливое детство и юные годы прошли в России, куда он мечтает вернуться. В финале романа Мартын загадочно пропадает, растворяется, подобно тому, как в детстве он мысленно исчезал, мечтая оказаться на тропинке, изображенной на картине над его кроватью. С одной стороны, его действие можно объяснить физическим пересечением русской границы. Он вступает на таинственную тропу и пропадает во мраке леса. Однако в романе Набокова уход главного героя приобретает некий мистический оттенок — он пересекает не границу между странами, а какую-то иную границу, он не просто становится слаборазличим среди деревьев, он растворяется в воздухе, становится прозрачным... Иными словами, роман «Подвиг» — это текст, который позволяет интерпретировать себя читателю на разных смысловых уровнях. В поступке Мартына можно увидеть рискованный тайный побег в Россию и физическое исчезновение во мраке

леса, или же уход главного героя можно рассмотреть в метафизическом плане как пересечение границы между жизнью и смертью...

Как будет ниже показано в рамках работы, слово «граница» часто встречается в стихотворениях Набокова о смерти: лирический герой переходит в иной мир, существующий в некоем запредельном пространстве. В романе «Подвиг» Мартын тоже переходит границу и, видимо, оказывается в России. Если сопоставить ситуацию, в которой оказался Мартын с положением пересекающих **границу** лирических героев Набокова, получается, что образ мистической желанной страны, России, совпадает с локусом рая в поэзии Набокова. Иными словами, Россия есть рай, и, если принять метафизическую трактовку романа, главный герой уходит из земной жизни и оказывается в запредельном, потустороннем мире, России-раю, в котором он так хотел быть.

Если говорить словами героя из рассказа Набокова «Ultima Thule» Фальтера, жизнь Мартына оказалась запутанным предисловием, предисловием к основному тексту — к смерти. Смерть дает герою то, что он хотел. Смерть оказывается ценой возвращения **домой**, и это именно то, о чем мечтал Мартын.

Одна из ключевых идей многих произведений Набокова заключается в том, что герой в суете дней должен постепенно обрести понимание собственного пути, проследить замысел жизни, ее узор. Понимает ли Мартын в полной мере, какая судьба ему предначертана и кто он такой? Это достаточно сложный вопрос, и для его понимания можно обратиться к первому парному тексту романа, стихотворению «Football» (1920), которое было написано за десять лет до создания прозаического произведения.

В стихотворение «Football» Набоков вложил основную идею и даже небольшую часть сюжета своего будущего романа. Лирический герой играет в футбол, за ним наблюдает его друг и идущая с ним девушка. Девушка спрашивает своего спутника о юноше на футбольном поле:

Увидя мой удар, уверенно-умелый,  
спросила ты, следя вращающийся мяч:  
знаком ли он тебе — вон тот, в фуфайке белой,  
худой, лохматый, как скрипач.

Твой спутник отвечал, что, кажется, я родом  
из дикой той страны, где каплет кровь на снег,  
и, трубку пососав, заметил мимоходом,  
что я — приятный человек <...>

А там все прыгал мяч, и ведать не могли вы,  
что вот один из тех беспечных игроков  
в молчанье, по ночам, творит, неторопливый,  
созвучья для иных веков<sup>10</sup>.

Лирический герой, физически находясь в реальности, живя в Англии и участь в Кембриджском колледже, принадлежит иному миру. Он родом из таинственной и дикой для всех страны, о которой известно только, что там «каплет кровь на снег». Более того, лирический герой также принадлежит к иному миру по роду своих занятий: ночью он пишет стихи, которые никто не поймет, ибо они предназначены «для иных веков». Невозможно не заметить общность историй лирического героя стихотворения «Football» и Мартына.

---

<sup>10</sup>Набоков В. В. Стихотворения. СПб., 2002. С. 148. Далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием страниц в скобках.

Поэтический текст четко фиксирует эмоциональное состояние действующего персонажа и небольшой эпизод, который будет в точности повторяться в романе «Подвиг». Данное стихотворение является в определенном виде поэтическим «черновиком», точнее претекстом, фиксирующим и сохраняющим идеи и образы важные для автора. Через много лет Набоков возродил эту историю, которой было посвящено стихотворение, обратившись к прозе. В романе «Подвиг» Набоков описывает главного героя как чужестранца, почти как экзотическое для всех существо, переодетое в английского футболиста. В одном из эпизодов Мартын во время игры в футбол прислоняется к штанге ворот, закрывает глаза и думает, слушая стук своего сердца, что никто ничего не знает о нем, о его стране. Он чувствует свое истинное предназначение, только когда сочиняет стихи на непонятном для всех языке о волшебной заморской стране.

Набоков не ограничивал себя только прозаической или поэтической формой, возможно, ощущая нехватку тех средств, которые дает ему использование лишь одного регистра. Автор часто обращался к поэтической форме, в которой каждое слово обладает большей семантической насыщенностью.

Ниже будут рассмотрены ранние стихотворения Набокова, также посвященные образу России. По сравнению со стихотворением «Football» (сюжетная связь которого с произведением «Подвиг» очевидна) они являются скорее «косвенными» парными текстами к роману. Однако они очень важны и интересны, так как в них Набоков также обращается к теме детства, родины и родительского дома и, как и в романе «Подвиг», воплощает концепт России как утраченного рая.

Для любого человека важна память о его прошлом, но для героя Набокова (и стоящего за ним автора) сохранение воспоминаний приобрело

абсолютную исключительную ценность. Непрерывному возвращению к образу своей утраченной родины посвящен роман «Подвиг». Болезненное обращение к России как оставленному раю также было одной из главных тем и прозы, и поэзии автора... Целью данной главы и работы в целом не является углубление в частную жизнь писателя, но определенные моменты биографии, которые невозможно не заметить в дискурсе всего творчества, нельзя игнорировать. Набоков часто говорил о невозможности и ненужности (!) его потенциального возвращения на родину. В одном из интервью он отметил: «Я никогда не вернусь, по той причине, что вся та Россия, которая нужна мне, всегда со мной: литература, язык и мое собственное русское детство»<sup>11</sup>. Действительно, в произведениях писателя, прозаических и поэтических, можно увидеть постоянное возвращение к образу России. Она является для него и болью, и вдохновением. Писатель часто обращается к теме родины, и очевидно, что для него это было необходимо. Как будто он каждый раз стремится еще раз «проговорить» важную (или даже болезненную) для него тему. При этом автор использует разные литературные регистры. Как будет показано, Набоков написал большое количество стихотворений об утраченном рае-России и смерти как способа возвращения в свое детство. При этом, если стихотворение «Football» в каком-то смысле возможно рассматривать с прагматической точки зрения, как сохранение сюжета для будущего романа (хотя разрыв между поэтическим и прозаическим текстом около десяти лет), то остальные стихотворения к произведению «Подвиг» подобного отношения не имеют. Они абсолютно самостоятельны и автономны, но связаны с ним идейно и тематически. Рассмотрение уже изложенной темы и проработанного образа в новой форме было необходимо для писателя и становилось импульсом для создания текстов, так как рождение иной формы приводит к новому результату. Возможно, образы предстанут в иных красках и приобретут другие смысловые оттенки, и тогда прозаические и поэтические тексты окажутся в сложных противоречивых

---

<sup>11</sup> Шшишкин М. П. Русская Швейцария. М., 2012. С. 449.

диалогических отношениях. Подобные случаи и будут рассмотрены на примерах ранних стихотворений Набокова ниже.

В стихотворении «Глаза прикрою — и мгновенно...» (и во многих других, как будет доказано далее) рай сравнивается с родным домом: лирический герой прикрывает глаза и оказывается у себя в гостиной, которую он до сих пор помнит, в родительском доме. Усадьба, то есть пространство родного дома, приравнивается в стихотворении к раю. Лирический герой испытывает тоску по утраченному семейному очагу, детству, России. Он идеализирует прошлое, и оно приобретает в его воспоминаниях настолько прекрасные черты, что может быть уподоблено только небесному царству. Однако, стоит уточнить, что в данном случае рай является не просто метафорическим определением дома. Этот образ регулярно вводится поэтом, и, конечно, несет в себе высокое смысловое значение.

Дом на Большой Морской был для Набокова единственным настоящим домом, семейным очагом. Трепетное отношению автора к родному дому, о котором он неоднократно упоминал и в биографической прозе и в множестве интервью, передалось его героям. Детство лирического героя в стихотворения поэта предстает настолько счастливым, что рай становится сопоставим для него только с волшебными воспоминаниями об отчем доме и родной стране. Стоит уточнить, что лирический герой, конечно, не просто идеализирует конкретное пространство, то есть дом детских лет и его семейную атмосферу, он идеализирует в первую очередь то время, свое прошлое. Иными словами, рай — это возможность вернуться в свое прошлое, пренебречь необратимой линейностью времени.

Излюбленный композиционный прием Набокова — кольцевая композиция. Когда автор в своих произведениях дает возможность своему лирическому герою **повторно** вернуться в прошлое, круг смыкается в

глобальном, метафизическом смысле этого слова. Герой возвращается к своим истокам. Часто это возвращение показано в редуцированном виде: лирический герой просто закрывает глаза и позволяет себе в мечтах оказаться в родном пространстве. В поэтическом тексте описывается момент вдохновения, мечтательный полет души героя. Примерно такая же ситуация происходит в стихотворениях «В поезде» и «Кто меня повезет...». В первом случае лирическому герою снится сон о возвращении на родину. Он мчится в поезде, но вернуться в реальности домой невозможно — это только мечта:

**И это длилось миг...** Блестя, поплыли прочь  
 скамья, кусты, фонарь смиренный...  
 Вот хлынула опять чудовищная ночь,  
 и мчусь я, крошечный и пленный (83)

Лирический герой воспринимает себя в плену настоящего времени. Жизнь томит его, и только воспоминания о родном доме на один миг позволяют ему вырваться на свободу.

В стихотворении «Кто меня повезет...» лирический герой также мечтает оказаться в родных краях. Ему грезится, что он мог бы попасть в знакомый лес с березами и рябинами и узнать там некий дом, в котором кто-то заплачет от радости, что он вернулся...

Стихотворение «Снег» также посвящено желанию возвратиться в детство хотя бы во сне. Лирический герой как нельзя четче высказывает свою мысль:

Отходя ко сну,  
 всякий раз думаю:  
 может быть, удосужится

меня посетить  
тепло одетое, неуклюжее,  
детство мое (223)

В рассмотренных стихотворениях обретение родного дома происходит в виде мечтательного перенесения в прошлое во сне или на яву. Интересно и крайне важно, что в поэтическом мире Набокова мотив возвращения в прошлое и обретения рая часто также выражается и в предельной форме — лирический герой умирает. Смерть дарует ему обретение рая, и этим раем будет отчий дом и его вариативные формы: Россия, родина, русский лес или любое другое близкое лирическому герою пространство из прошлого. Если герой может завершить свою жизнь, вернувшись к ее истоку, совершить **круг** в глобальном смысле слова, то он будет счастлив.

Итак, подведем небольшой итог: в поэтическом мире Набокова смерть — это возможность возвращения в свой дом. Стихотворение «Белый рай» особенно любопытно в этом отношении, так как образ небесной жизни в нем показан максимально конкретно. Раем для лирического героя становится заснеженная страна:

Рай — широкая, пустая  
оснеженная страна:  
призрак неба голубого,  
тишь и белизна... (170)

Данный образ достаточно конкретен. Очевидно, что занесенная снегом безграничная страна — это Россия. Интересно, что далее в стихотворении лирический герой уверенно говорит о том, что в раю он собирается кататься на лыжах. Наверное, сложно встретить более смелое и более конкретное (!)



представление о рае. Небесное царство предстает наполненным для лирического героя простыми земными радостями.

В другом стихотворении «В раю» лирический герой также видит потусторонний мир удивительно земным, конкретным и осязаемым:

Здравствуй, смерть! — и спутник крылатый,  
объясняя, в рай уведет,  
но внезапно зеленый, зубчатый,  
нежный лес предо мною мелькнет.

И немой, в лучистой одежде,  
я рванусь и в чаще найду  
прежний дом мой земной, и, как прежде,  
дверь заплачет, когда я войду.

Одуванчик тучки апрельской  
в голубом окошке моем,  
да диван из березы карельской,  
да семья мотыльков под стеклом.

Буду снова земным поэтом:  
на столе открыта тетрадь...  
Если Богу расскажут об этом,  
он не станет меня укорять (155)

Рай в поэзии Набокова очень «частный», личный. Поэт находит в раю свой прежний дом (дверь как прежде скрипит, когда он входит), свой диван из карельской березы... На столе лирического героя его ждет рабочая тетрадь, и он вновь земной поэт — Бог разрешает ему творить в раю и по сути

продолжать свое земное бытие.

Во всех рассмотренных выше стихотворениях образ рая предстает подобием земной жизни. Образ небесного мира для лирического героя — это мир его детства, мир его воспоминаний о навсегда утраченной волшебной стране. Все детские воспоминания о России видятся лирическим героем как божественные. Как многие люди часто мечтают встретиться со своими ушедшими близкими после смерти, испытать радость «возвращения» в прошлое, так и лирический герой Набокова грезит вернуться к своему родному дому.

Россия стала частью запредельного мира, это страна, которую помнит лирический герой и стоящий за ним автор, но она больше не существует в настоящем. Этот концепт России или родины актуален и для прозы, и для поэзии Набокова. В данном контексте невозможно снова не вспомнить роман «Подвиг». Мартын в детстве мечтал оказаться на лесной тропинке, изображенной на картине в его детской комнате. В юном возрасте, эмигрировав из России, он начинает грезить о тайном возвращении на родину. В финале романа эти две мечты соединяются, и Мартын исчезает на возникшей на его пути тропе. Он навсегда пропадает и скорее всего умирает (его друг Дарвин сообщает матери Мартына неутешительные новости о сыне). Мартын пересек границу, он попал в мир, который ассоциировался для него с домом, с Российской империей, которую он помнил с детства. Иными словами, смерть — это путешествие домой для набоковского героя.

Как можно увидеть, образ дома и родины очень важен в поэзии Набокова и отмечен исключительно положительными коннотациями. Следовательно, как может показаться на первый взгляд, и образ рая будет показан радостным местом, дающим радость лирическому герою, который возвращается в мир детства. Однако обретение рая возможно только через

переход в иное состояние, то есть смерть... Как можно предположить, такое сложное понятие как уход в иной мир не может быть показано у писателя однозначно. Мечты о рае как воплощении волшебного мира детства дают герою Набокова надежду, но все-таки доля сомнений и страха возникает в его душе.

Например, в некоторых стихотворениях образ России преследует лирического героя. Особенно ярко эта мысль выражается в стихотворении «К России»:

Отвяжись, я тебя умоляю!  
 Вечер страшен, гул жизни затих.  
 Я беспомощен. Я умираю  
 От слепых наплываний твоих (207)

В стихотворении «Людам ты скажешь: настало!» образ родины также противоречив. Лирический герой описывает свой путь к Богу после смерти. Он оказывается в России (на это есть прямые указания в тексте), однако, описание родного края вряд ли можно назвать положительным:

Людам ты скажешь: настало!  
 Завтра я в путь соберусь.  
 (Голуби. Двор постоялый.  
 Ржавая вывеска: Русь).  
**Скажешь ты Богу: я дома.**  
 (Кладбище. Мост. Поворот).  
 Будет старик незнакомый  
 Вместо дубка у ворот... (176)

Удивительно, но сколько в стихотворениях Набокова примет рая как

локуса, хранящего детство лирического героя и радости земного бытия, столько же в поэзии автора и трагических установок. Возможно, небесный потусторонний мир окажется не таким, каким его представляет лирический герой. Земной мир наполнен красками, звуками, в то время как рай скорее всего пуст... И эта пустота не может не пугать лирического героя. Чем же заполнить эту пустоту? В философии Набокова рай индивидуален для каждого человека. Его герои и в прозе, и в поэзии на протяжении своей жизни собирают, коллекционируют крохотные счастливые моменты, наблюдения, масштаб которых не столь важен, самое главное, чтобы они были исключительно личными, как, например, герои в стихотворении «Ласточка» из романа «Дар» сохраняют в своей памяти именно ту ласточку, которая пролетела над ними в волшебный для них вечер:

Однажды мы под вечер оба  
стояли на старом мосту.  
Скажи мне, спросил я, до гроба  
запомнишь вон ласточку ту?  
И ты отвечала: еще бы!  
И как мы заплакали оба,  
как вскрикнула жизнь на лету...  
До завтра, навеки, до гроба -  
однажды, на старом мосту... (521)

Автор стремится отметить, что возлюбленным необходимо запомнить именно ту самую птичку, которая пролетела над ними, именно ее так важно сохранить в своей душе. Стоит отметить, что подобный мотив «собираательства» или коллекционирования крохотных, милых сердцу героев деталей из их жизни — один из ключевых в поэтическом мире Набокова. Дело в том, что именно эти маленькие воспоминания спасут героя в раю, который может оказаться таким пустым, таким необставленным... В

стихотворении «Вершина» лирический герой и стоящий за ним автор прямо высказывает эту мысль:

Не так ли мы по склонам рая  
взбираться будем в смертный час,  
все то любимое встречая,  
что в жизни возвышало нас? (221)

В стихотворении «Комната» лирический герой, размышляя о переходе в «голый рай», боится не сохранить что-то важное в своей памяти, что-то не заметить... Герой Набокова говорит о том, что он часто меняет свой дом, он живет в разных комнатах (возможно, в комнатах гостиниц). Все они однообразны, одинаковы для него, но «...чем незаметней разность, / тем, может быть, божественней она» (196). Иными словами, даже если сейчас лирический герой не замечает каких-то деталей, меняя комнаты, возможно, последней его «комнатой» в раю станет та, которая не будет обставлена... В финале стихотворения лирический герой трагично замечает:

И может быть, когда похолодеем  
и в **голый рай** из жизни перейдем,  
забывчивость земную пожалеем,  
не зная, чем обставить новый дом... (196)

Идея стихотворения «Комната» схожа с мыслью, которую высказывает герой рассказа Набокова «Занятой человек». Он рассуждает о смерти и о том, что необходимо сделать до перехода в иной мир. Герой думает, что верить в бессмертие души никак не воспрещается, и это не самый страшный вопрос. Гораздо важнее угадать, чем заpastись, что накопить в своем сердце?.. Получается, человек должен сам создавать свой рай, с точки зрения

Набокова. Герои писателя берегут в своем сердце и памяти личные, родные вещи, которые затем, возможно, они найдут в раю.

Мир прошлого сакрализован в поэтическом мире Набокова. При этом сакрализованными являются именно конкретные события, моменты и детали жизни. Лирическому герою не интересны абстрактные вещи, его сердце отдано крохотным дорогим и близким только ему мелочам. Именно поэтому и пространство рая выступает невероятно конкретным, осязаемым, наполненным.

Стихотворения Набокова очень эмоционально насыщены: его лирические герои испытывают ностальгию, особенное чувство тоски по родине, своему прежнему дому. В данном поэтическом контексте интересно вспомнить псевдоним молодого поэта. Набоков называл себя Сириным, то есть птицей счастья, скучающей по покинутому раю...

Лирические герои Набокова боятся расстаться с земной жизнью, они искренне любят ее, но, если жизнь — это дар, неожиданный подарок, то, может быть, смерть станет еще большим подарком? Подвиг Мартына, пересекающего таинственную границу, заключается в том, что он смог пройти свой путь, не отступить от него и не испугаться неизведанности.

Герой Набокова обладает повышенной восприимчивостью ко всему окружающему, и это дарит ему, с одной стороны, ощущение счастья, но также это является и причиной его страха и пронзительной боли, ведь земная жизнь в какой-то момент закончится для него, и он боится увидеть рай пустым, бесцветным... Именно поэтому автор создает небесный мир «реальным», уподобляет его земному, наполняет красками и звуками, потому что рай только в такой форме может подарить его лирическому герою покой. В противном случае он оборачивается для него мучением и даже адом.

Как будет проанализировано в финальной главе «Око», в позднем периоде поэтического творчества Набокова его лирический герой сможет воспринимать факт смерти спокойно и сдержанно. На раннем же этапе отношение к переходу души в иной мир в художественной вселенной автора очень неоднозначно, поэтому присутствует такая многоплановость в изображении образа рая и сильное эмоциональное напряжение лирического голоса.

Конфликт внутри поэтических текстов Набокова параллелен сложности прозы автора. С той лишь особенностью, что если роман представляет собой переплетение сложных и часто противоположных друг другу идей, то каждое стихотворение, как правило, выражает чистую эмоцию, и, только анализируя поэтические тексты в совокупности, можно заметить нестабильную авторскую позицию.

### **Стихотворение «Влюбленность» и роман «Смотри на арлекинов!»**

Главный герой романа «Смотри на арлекинов!» Вадим Вадимович Н. страдает невралгией. Его недуг состоит в том, что он внезапно пробуждается, чувствует сильную головную боль и видит призрачный свет. Несмотря на плотно задернутые шторы странный тусклый свет проникает откуда-то в комнату, и это очень беспокоит героя. Герой именует ее «окаянной», настолько ему тяжело ее присутствие. Этот загадочный внезапно появляющийся свет сильно пугает его. Однажды главный герой читает своей возлюбленной написанное им стихотворение «Влюбленность». Автор приводит данный текст в содержании романа:

Мы забываем, что влюбленность  
не просто поворот лица,

а под купавами бездонность,  
ночная паника пловца.

Покуда снится, снись, влюбленность,  
но пробуждением не мучь,  
и лучше недоговоренность,  
чем эта щель и этот луч.

Напоминаю, что влюбленность  
не явь, что метины не те,  
что, может быть, потусторонность  
приотворилась в темноте (527)

Этот поэтический текст, включенный в роман «Смотри на арлекинов!», можно воспринимать как посвящение героине, возлюбленной, однако, как будет доказано ниже, значение данного текста намного больше. Данным текстом герой Набокова пытается выразить то сложное чувство, которое он испытывает, переживая свои внезапные ночные пробуждения.

В романе чувство страха героя может показаться фобией, болезнью. Автор посвящает ее описанию несколько фрагментов романа и переключает внимание читателей на другие детали жизни героев. Однако именно стихотворение, включенное в произведение, акцентирует внимание на ключевой теме — таинственных пробуждениях персонажа. Маскирует ли Вадим Вадимович Н. свой страх, облакая свои эмоции в любовное стихотворение? Или же эти необычные ночные переживания он воспринимает как нечто значимое для него, подобное чувству влюбленности? Решению данных вопросов и анализу стихотворения «Влюбленность» в контексте творчества Набокова будет посвящена данная глава работы.



Еще в детстве полусумасшедшая двоюродная бабушка главного героя, приглядывавшая за ним в детстве, дала ему совет — «смотреть на арлекинов», иными словами, смотреть на все в мире, — слова, деревья, лица, — и при этом выдумывать свою реальность, творить ее. В данном контексте можно предположить, что это сумасшедший поэт, чья психика еще с раннего возраста была потревожена не совсем корректным советом. В начале романа может показаться, что постоянные пробуждения ночью и беспокойство из-за странного тусклого света — всего лишь психическое расстройство героя, но, когда автор знакомит читателя со стихотворением «Влюбленность», «болезнь» героя приобретает иное значение.

«Иное бытие», притаилось где-то в темноте, а таинственный свет немного приоткрывает герою этот потусторонний мир. Ощущение тайны мучительно страшно и болезненно для героя. Контакт земного мира и потустороннего несет неминуемый дисбаланс. Главный герой понимает, что он не хочет соприкоснуться с этим миром: персонаж чувствует странное напряжение при виде тусклого света, страдает от головной боли и приступов панических атак ночью. Об этом он пытается рассказать своей возлюбленной, но она не совсем понимает, что его тревожит. Через какое-то время главный герой пишет стихотворение о влюбленности и пытается перевести его для своей спутницы.

Получается, что, с одной стороны, стихотворение главного героя — это результат его обычной деятельности (он писатель), он пишет стихотворение на романтическую тему и показывает его своей возлюбленной. С другой стороны, стихотворение является своего рода интерпретацией его ночных кошмаров и описанием странного тусклого света. Как и в случае с романом «Подвиг», текст предлагает читателю разные уровни его прочтения.

Влюбленность, как ее определяет герой, это и есть тот свет, который

видит он ночью, пробуждаясь ото сна, и на это указывают некоторые детали текста. Влюбленность характеризуется как «ночная паника пловца». Пловец боится утонуть, задохнуться, как и герой ночью просыпается из-за нехватки воздуха. Лирический герой испытывает во сне чувство влюбленности, он не хочет пробуждаться, но является ли это ощущение приятным для героя? Он называет влюбленность «недоговоренностью» и говорит, что она лучше этого странного тусклого света. Вряд ли подобное сравнение является положительным для определения любви или влюбленности в стихотворении. Очевидно, что в данном вопросе наблюдаются противоречия, образ, созданный автором, очень сложный и многоплановый. Последняя строфа также рождает много вопросов:

Напоминаю, что влюбленность  
не явь, что метины не те,  
что, может быть, потусторонность  
приотворилась в темноте (527)

О каких «метинах» говорит лирический герой? Поскольку стихотворение на определенном уровне принадлежит к романтическому дискурсу, можно обратиться к другим текстам Набокова, принадлежащим к «любовной» теме. Определение «любовная тема» в контексте творчества Набокова скорее всего лучше поставить в кавычки, так как романтический дискурс в рамках текстов рассматриваемого писателя часто может не соответствовать этому определению. Дело в том, что любовь в лирике Набокова часто связывается с потусторонним миром. Интересно проанализировать в данном случае стихотворение «В хрустальный шар заключены мы были...». Его условно можно отнести к любовной лирике автора и, что самое интересное, в нем также встречается мотив метки (метины). Лирический герой говорит о некоем неземном полете со своей возлюбленной. Герой и его спутница знали друг друга еще до рождения, но после того, как они оказались на земле, они вновь

узнали друг друга и воссоединились:

Хоть мы грустим и радуемся розно,  
 твое лицо, средь всех прекрасных лиц,  
 могу узнать по этой **пыли звездной,**  
**оставшейся на кончиках ресниц...** (101)

Волшебную в своей красоте метафору Набокова невозможно не заметить. Звездная пыль на ресницах возлюбленной — это та особенная метка, по которой герой может узнать ее на земле. Мотив узнавания очень важен и в поэзии, и в прозе Набокова. Так Гумберт узнает Лолиту — ему знакома родинка на ее боку.

В данном контексте вероятно, что упомянутые метины в стихотворении «Влюбленность» связаны на мотивном уровне с другими упоминаниями отметок в художественном мире Набокова. В стихотворении говорится: «Напоминаю, что влюбленность / не явь, что метины не те...» (527). Иными словами, рассматриваемое чувство влюбленности не относится к реальности, не принадлежит ему. Влюбленность — часть запредельного, иного мира. Метины важны для героев Набокова именно в реальном, земном мире, чтобы узнать что-то или кого-то из мира, откуда приходит таинственный свет. Нечто дорогое и волшебное из мира рая или детства. Гумберт осознает причастность Лолиты к этому миру именно из-за родимого пятна, лирический герой узнает на земле свою возлюбленную по облику ресниц и т. д. Эти метины направляют героев Набокова в земной жизни, дают им знак, что их путь правильный. Однако в стихотворении «Влюбленность» четко говорится — метины не те... Следовательно, лирический герой старается уберечь себя от этого ложного чувства.

В начале романа Набокова «Другие берега» дается интересное

определение понятию жизнь — это «...только щель слабого света между двумя идеально черными вечностями»<sup>12</sup>. В данном прозаическом отрывке это сравнение воспринимается достаточно нейтрально, автор эмоционально почти никак не окрашивает его. Лишь частица «только» заставляет прочесть это определение с долей грусти. В стихотворении из романа «Смотри на арлекинов!» это же описание становится определением влюбленности и вызывает определенное состояние беспокойства, напряжение в тексте.

Лирический герой не хочет просыпаться, возвращаться к жизни и осознавать, что она лишь краткий, молниеносный в масштабах вселенной, миг:

Покуда снится, снись, влюбленность,  
но пробуждением не мучь,  
и лучше недоговоренность,  
чем эта щель и этот луч (527)

Иными словами, лирический герой боится смерти, и в то же время ему хочется узнать, что ждет его за этой границей. Что произойдет с его душой после смерти? Поэтому это сложное чувство называется именно влюбленностью, а не любовью. Влюбленность — особый период в отношениях, когда человек стремится окунуться в новое, неизведанное, его тянет к объекту своего желания и также его может пугать свое чувство. Подобные переживания может испытывать просыпающийся ночью герой Набокова. Ведь его так беспокоит таинственный свет, именно о нем он пишет стихи, и именно свое чувство к нему именуется влюбленностью.

В стихотворении страх превращается во влюбленность, которая также может сопровождаться чувством волнения или тревоги, однако, именно в

---

<sup>12</sup> *Набоков В. В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т.4. С.136.

поэтическом тексте описание ощущений воспринимается легко читателем. В романе герой постоянно возвращается к своей навязчивой проблеме, но в рамках лирической формы это повторение становится художественным приемом. Лирический герой пытается объяснить, что есть влюбленность для него самого, ищет ее определение. Вероятно, Набокову понадобилось включить стихотворение в основной текст романа, чтобы, во-первых, придать произведению некое ощущение легкости, сохранить баланс общего настроения... Во-вторых, автору важно было показать читателю (или хотя бы намекнуть), что герой не страдает неврастенией. Ему открывается некий «запредельный» мир, и он просто пытается справиться с этим. И герой романа, и лирический герой боятся этого таинственного мира, боятся понимания его. Именно поэтому главный герой так не хочет пробуждаться ото сна.

Вопрос смерти как вероятного продолжения существования души также существует в прозе Набокова. При этом в романах автора проблема, есть ли что-то за границей человеческой жизни, часто разрешается гораздо более спокойно и оптимистично. Позиция автора никогда не высказывается прямо на страницах его романов и рассказов, Набоков выражает свое отношение очень тонко и аккуратно, заключает его в детали. Например, в романе «Дар» перед смертью Александр Яковлевич Чернышевский рассуждает, что после смерти ничего нет, для него это так же ясно, как и то, что за окном идет дождь. На самом же деле, замечает автор, на улице светит солнце, а хозяйка просто поливает цветы, и за шторой слышен звук воды. В прозе Набоков действует очень осторожно, элегантно и даже с ноткой юмора или скорее улыбки, затрагивая тему бессмертия. В поэзии автор рассуждает немного по-другому. Набоков-поэт освобождается от необходимости выражать мысль о вечности души небольшим вводным рассказом, и тема бессмертия в его лирике часто звучит удивительно уверенно и даже идейно обнаженно. Читателю, знакомому с прозой Набокова, его поэзия может

показаться чересчур однозначной, неосложненной и даже наивной. Такое восприятие обусловлено тем, что лирический герой поэзии Набокова высказывает свои мысли напрямую. Подобная ситуация была проанализирована в первой главе, посвященной стихотворениям о родине и детстве, голос лирического героя в них очень эмоциональный и честный.

Итак, в данной главе были рассмотрены новые парные тексты Набокова, и они снова оказались связаны с темой смерти. Удивительно, как совершенно разная (!) по своей тематической принадлежности лирика поэта, будь то тема детства, отчего дома и России или тема любви, влюбленности, оказывается напрямую связанной с темами рая, бессмертия и потусторонности. Возможно, данные вопросы настолько волновали писателя, что он дублировал прозаический текст поэтическим, как это получилось с романом «Смотри на арлекинов!», частью которого является стихотворение «Влюбленность».

### **Роман «Машенька» и стихотворение «Первая любовь»**

По собственному замечанию Набокова, «...в коротком стихотворении должен быть сюжет и оно должно рассказывать какую-то историю»<sup>13</sup>. Этот комментарий является очень верной характеристикой стихотворения «Первая любовь», которое будет рассмотрено в данной главе как парный текст к роману «Машенька».

Стихотворение «Первая любовь» действительно содержит в себе любовный сюжет. Лирический герой вспоминает о своей первой возлюбленной, немного приоткрывает читателю ее облик и историю их

---

<sup>13</sup> Набоков о Набокове и прочем. Интервью. Статьи. Рецензии. М., 2002. С. 294.

встреч. Затем в стихотворении звучит мысль о том, что герой очень боится случайно увидеться со своей возлюбленной в настоящем времени: он хочет сохранить ее образ в своей памяти, не разрушая его ненужной встречей. Такая любовная история в художественном мире Набокова очень узнаваема и сильно напоминает сюжет романа «Машенька».

Стихотворение «Первая любовь» (1930) было написано позднее романа «Машенька» (1926). Эта ситуация между данными парными текстами противоположна тем отношениям парности, которые были рассмотрены в первой главе, между романом «Подвиг» и стихотворениями о России, которые были написаны до прозаического произведения. В этом отношении парные тексты «Машенька» и «Первая любовь» будут особенно интересны. Очевидно, что автор успешно завершил свой первый русский роман, приступил к работе над другими прозаическими текстами и вдруг вновь решил вернуться к старому сюжету, причем изложить его в поэтической форме. Данная глава будет посвящена анализу стихотворения «Первая любовь», своеобразного поэтического «послесловия» (в терминологии данной работы) и попытке предположить, что послужило причиной для создания столь схожего с прозаическим сюжетом лирического текста.

Связь стихотворения «Первая любовь» с романом «Машенька» устанавливается на основе близости состояния лирического героя и героя романа Ганина. Поэтический текст посвящен воспоминанию о первой любви и страхе лирического героя вновь встретить свою возлюбленную, обнаружить ее образ совсем чуждым, неродным. В стихотворении, как и в романе, повторяется ситуация отказа героя от намеченного свидания:

И много лет прошло, и счастливо  
я прожил без тебя, а все ж  
порой я думаю опасно:

жива ли ты и где живешь.

Но если встретиться нежданная  
судьба заставила бы нас,  
меня бы, как уродство странное,  
твой образ нынешний потряс.

Обиды нет неизъяснимее:  
ты чуждой жизнью обросла.  
Ни платья синего, ни имени  
ты для меня не сберегла.

И все давным-давно просрочено,  
и я молюсь, и ты молишь,  
чтоб на утоптанной обочине  
мы в тусклый вечер не сошлись (349)

Стихотворение, как уже было сказано, было написано позднее текста романа. Что же заставило писателя вновь вернуться к уже созданному сюжету, проработать и повторить его еще раз, но уже в стихотворной форме? Для приближения к ответу на этот вопрос, стоит обратиться к самому главному образу и стихотворения, и романа Набокова — к образу главной героини.

Некоторые детали в стихотворении точно указывают на его связь с романом «Машенька». Например, в романе упоминаются «складки синей материи»<sup>14</sup> платья Машеньки. В лирическом пространстве эта деталь становится легким отзвуком конкретной эпической подробности: «В листве березовой, осиновой, / в конце аллеи у мостка,

---

<sup>14</sup> Набоков В.В. Собр. соч. русского периода в 5 т. СПб., 1999. Т. 2. С.80.



/ вдруг падал свет от платья синего, / от василькового венка» (349).

Лирический герой видит свет, падающий от платья и запоминает именно его как важную часть образа возлюбленной. Первый же стих второй строфы усиливает данную характеристику героини: она называется лирическим героем «легкой и блистающей» (349). Машенька становится для Ганина овеществлением сияния, свечения. Она «форма» для божественного света.

Удивительно, что в стихотворении очень строго соблюдается оппозиция сияния или блеска и отсутствия света. В последней строфе говорится о том, что лирический герой боится увидеть первую любовь, потому что она не сможет сберечь своего имени и синего платья («Ни платья синего, ни имени / ты для меня не сберегла» (349)). Возможно, имеется в виду тот особенный привлекавший героя свет, который излучала героиня, надевая платье. Удивительно, что в самом последнем стихе последней строфы лирический герой говорит, что молится о том, чтобы не встретиться с героиней в тусклый (!) вечер.

В образе Машеньки детали, указывающие на какой-то блеск, свет, сопровождающий ее, часто появляются, но в пространстве большого романа они немного теряются для читателя. В небольшом стихотворении эта черта облика героини становится доминантой. Возможно, Набоков хотел еще раз обратиться к образу своей героини, наполненной таинственным светом, чтобы Машенька предстала еще раз перед читателем, но уже в стихотворении «Первая любовь».

Потусторонний, волшебный свет (чем-то напоминающий таинственную тусклую щель из стихотворения «Влюбленность»), рассмотренного во второй

главе), будто материализуется в героиню «Первой любви», и возникшее чувство любви становится для героя связанным также со своеобразным выходом в иной мир, находящийся за пределом земного мироздания.

Интересно, что в романе «Машенька» главный герой Ганин колеблется: сначала он хочет увидеть свою первую любовь, жену Алферова, затем он передумывает и сбегает. В финале Ганин делает выбор, ему очень важно сохранить целостным свое воспоминание. В стихотворении «Первая любовь» лирический герой, напротив, изначально абсолютно уверен в своем намерении не видеть возлюбленную. О возможности случайного столкновения говорится даже немного грубо, изменившийся облик возлюбленной теперь лишен для героя некоего магического света, волшебного ореола, он сравнивается со «странным уродством». Лирическому герою необходимо удержать свое воспоминание и его чистый свет в своей памяти, не дать губительной реальности уничтожить его.

Как можно заметить, мысли лирического героя достаточно прямолинейны и «прозрачны», его позиция и возможный отказ от встречи неоспоримы. В романе, напротив, нет четкой мотивировки поступка Ганина. Удивительно, как маленькое стихотворение Набокова смогло выразить основную черту облика Машеньки, наметить оппозицию «свет-тьма», присутствующую в романе, и точно обозначить, почему лирический герой (или соотнесенный с ним Ганин) испугался встречи, которую изначально так ждал. Стихотворение не просто вобрало в себя кульминационные моменты романа и актуализировало его важные художественные детали, поэтический текст стал для автора возможностью еще раз вложить свою мысль в маленькое произведение и высказать ее четко и ясно.

Прекрасный мир прошлого Ганина, хранящийся в его сердце, может

погибнуть, если встреча с Машенькой, женой Алферова, состоится. Лирический герой стихотворения «Первая любовь» также хочет навсегда сохранить образ возлюбленной в своей памяти. Это настолько важно для него, что вспоминаются рассмотренные выше (в первой главе данной работы) стихотворения Набокова о смерти, в которых лирический герой стремится запомнить маленькие подробности земной жизни, чтобы затем унести их в рай. В качестве еще одного примера, подтверждающего эту же мысль, можно рассмотреть поэму «Бледный огонь». Интересен данный отрывок:

Твои плеча закутав в плащ шумящий,  
я по небу, сквозь звёздную росу,  
как через луг некошенный, дымящий,  
**тебя в своё бессмертье унесу...** (264)

Получается, вновь тема любви в творчестве Набокова связана с темой «смерти», точнее перехода в некое новое пространство рая или, как сказано в стихотворении выше, бессмертья.

Романы и рассказы Набокова многими читателями воспринимаются как «недосказанные». Однако стихотворения признанного прозаика достаточно ясны в своей магистральной идее, и это создает в творчестве Набокова определенный баланс, возможно, очень важный для самого автора. Творцу приятно вернуться к самому излюбленному моменту своего произведения, возможно, ради которого оно (возможно) и было создано. Так художнику приятно повторить еще раз изображение ландыша на небольшом этюде, сделать его центром маленькой картины, в то время как на грандиозном полотне хрупкий цветок занимает не самую центральную позицию. Можно только предполагать, но вероятно, подобные чувства возникали и у автора романа «Машенька», когда он описывал необъяснимый исходящий от ее облика свет, синее платье и васильки. Все эти детали еще раз повторяются в

стихотворении «Первая любовь», и можно прийти к выводу, что они были любимы автором, не забыты и аккуратно сохранены в новом поэтическом тексте. Данный пример показывает, почему сопоставление парных поэтических и прозаических текстов так важно для анализа творчества автора в целом. Выявление таких совпадений и перекличек дает представление, что важно для писателя в художественном мире его текстов, что он еще и еще раз хочет повторить по той или иной причине. Набоков не мог себе позволить «дать ответ» читателю на страницах романа, почему же Ганин не захотел встречи. Авторская мысль должна быть частично «скрыта» от читателя, давая ему простор для собственной фантазии и выбора своего ответа. Набоков не дает прямых комментариев в своих текстах, но в небольших стихотворениях, которые не относятся непосредственно к романам, спустя несколько лет, прозаик может себе позволить насладиться «чистой» идеей, пренебречь деталями, второстепенными персонажами... Лирическая форма придает «очищение» его мысли. Все эпические подробности максимально редуцируются, и остаются лишь главные составляющие... Иными словами, написание поэтического текста позволяет автору вернуться к ключевым образам и мотивам своего прозаического произведения и пережить их заново, в иной форме.

### Стихотворение «Око» и роман «Соглядатай»

Как и «Первая любовь», стихотворение «Око» (1939) было написано позднее своего родственного парного прозаического текста, романа «Соглядатай» (1930). Текст поэтического произведения достаточно сложный со смысловой точки зрения, поэтому он будет приведен полностью в данной работе:

К одному исполинскому оку  
без лица, без чела и без век,  
без телесного марева сбоку  
наконец-то сведен человек.

И на землю без ужаса глянув  
(совершенно несхожую с той,  
что, вся пегая от океанов,

улыбалась одною щекой),

он не горы там видит, не волны,  
не какой-нибудь яркий залив  
и не кинематограф безмолвный  
облаков, виноградников, нив;

и, конечно, не угол столовой  
и свинцовые лица родных —  
ничего он не видит такого  
в тишине обращений своих.

Дело в том, что исчезла граница  
между вечностью и веществом —  
и на что неземная зеница,  
если вензеля нет ни на чем? (226)

Стихотворение «Око» посвящено метафорической абсолютизации человеческого зрения: индивидуум сведен к собственному оку, глазу. При этом глаз человека называется «неземной зеницей» (226). Лирический герой замечает, что больше нет границы между вечностью и веществом. Под веществом подразумевается земная, вещественная, осязаемая жизнь человека, под вечностью — покой, который ожидает душу после смерти. Интересна еще одна важная деталь в стихотворении: упомянутые «свинцовые лица родных» напоминают читателю о невыносимой горечи, которую испытывают близкие на похоронах человека, которого они любят. Иными словами, в стихотворении Набокова описывается отделение души человека от его тела, ее последнее прощание с «вещественным» миром и уход в вечность. Сознание не исчезает, но изменяется: оно метафорически редуцируется, и теперь человек — око. Лирический герой, око, смотрит на мир сверху, но что

же он видит? Наверное, каждый, думая о своей будущей, неминуемо предстоящей смерти, несмотря на разницу верований и воззрений, представляет, какой будет его возможная потенциальная коммуникация с земным миром и всем тем дорогим, что в нем было для человека. Однако душа лирического героя не видит там привычных изображений Земли: океанов, гор, облаков... Не может человек также «приблизиться» к своему маленькому, домашнему миру, увидеть своих родных («...и, конечно, не угол столовой...» (226)).

В стихотворении Набокова представление о последующей жизни души человека не является канонической и совпадающей с христианской концепцией. Дело в том, что автор в данном случае не делит жизнь на земную и посмертную. Он изображает ситуацию перехода из земного мира в мир вечный, но при этом границы между ними не ставит. Душе, отделившейся от тела, доступно изменение своего состояния, и автор в начале стихотворения изображает его как «путешествие».

В лирическом мире Набокова посмертное бытие человеческой души характеризуется удивительно разнообразно. В некоторых стихотворениях чрезвычайно конкретно, вещественно, пронзительно осязаемо (как было в проанализированных в первой главе стихотворениях, связанных с Россией и детством как формами рая), в других текстах, как, например, в рассматриваемом произведении «Око», наоборот загробная жизнь даже не предстает каким-то иным миром, граница между «вечностью и веществом» исчезает. Посмертная жизнь не отделена и протекает в «физических» рамках земной. Чтобы данная мысль стала более понятной, можно сравнить ее с известным изречением о том, что рай и ад — одно место. Души находят успокоение и мучаются в одном «пространстве». Набоков идет еще дальше в своем произведении: жизнь и смерть протекают вместе, нет иного мира, отделенного от земной жизни. Есть только иное состояния бытия, и

посмертное состояние характеризуется тем, что душа, око, теперь не видит, но не потому что лишается зрения, а потому что по сути больше не на что смотреть, «вензеля нет ни на чем» (226). Ничто не отмечено, не определено и не определено. Ничто больше не значимо.

Основная мысль стихотворения заключается в том, что вечность растворена в земном мире, в веществе, но, только обретя смертный покой, душа, око человека, может это «увидеть», почувствовать и принять. Эта идея очень важна для того, чтобы понять художественный мир лирики Набокова и его концепцию смерти в целом. Как уже было сказано, достаточно часто лирический герой в стихотворениях Набокова мечтает после смерти оказаться в земном мире, будь то семейный дом или Россия, и иногда лирический герой боится попасть в безликое пространство небытия, «в пустоту». Некоторые стихотворения автора удивительны своим необычным содержанием: герой отчаянно просит Бога вернуть его на родину. Читая подобные яркие в своей эмоциональной окраске тексты, очень необычным кажется в стихотворении «Око» спокойный тон лирического героя, который чувствует читатель. Однако, если попытаться понять, что вечное для автора растворено в **земном** (!), вещественном, реальном, все укладывается в одну цельную концепцию посмертной жизни. Иногда душа лирического героя боится оказаться в пустоте, и поэтому читатель слышит в стихотворениях Набокова мольбу о возвращении в родной дом или родную страну, как это было в ранних стихотворениях писателя. Однако стихотворение «Око» отличается чрезвычайным спокойствием. Оно представляет собой сжатую до масштабов поэтической формы концепцию Набокова о жизни после смерти. Авторская нотка слышится достаточно четко, так как лирический герой молчит, он является оком.

Как было показано, стихотворение «Око» действительно очень интересно в своем смысловом отношении. Однако отдельного внимания



заслуживает его очевидная связь с романом «Соглядатай». Как уже было сказано, «Око» и «Соглядатай» являются парными текстами, при этом прозаический текст Набоковым написан раньше поэтического. Англоязычная версия названия романа «Соглядатай» звучит как «The Eye» («Глаз»), что апеллирует к русскому названию парного текста — «Око». Набоков выбирает название для своего стихотворения «Око» не только как более красивое, возвышенное, устаревшее... Слово «око» — это определенная замена слову душа. В стихотворении сказано, что око «без ужаса» смотрит на землю. Так происходит, потому что человеческая душа еще при жизни стремится вырваться из тела. Подтверждение данной мысли можно обнаружить в стихотворении «О, как ты рвешься в путь крылатый...»: лирический герой говорит, что его душе тесно в теле, но наступит счастливый миг, и «...смерть громыхнет тугим засовом / и в вечность выпустит тебя» (272).

Душа, подобно птице, томящейся в клетке, стремится покинуть тело, и человек в художественном мире Набокова часто осознает это. Иногда он принимает внутренний порыв своего сердца, как в стихотворениях о России, иногда он боится этого перехода, и оказывается в положении лирического героя стихотворения «Влюбленность», который испытывает страх при виде тусклого таинственного света.

Итак, в стихотворении «Око» душа **наконец-то** обретает свободу, освобождается из тела, из клетки и вырывается наружу. Особенно хочется подчеркнуть слово «наконец-то», ведь именно его употребляет сам автор в первой строфе: «К одному исполинскому оку <...> **наконец-то** сведен человек» (226). При этом в последней строфе говорится, что человеку, сведенному к оку, по сути не нужно видеть, так как все теряет некую ценность для него, становится слабозначимым: «...и на что неземная зеница, / если вензеля нет ни на чем?» (226). В романе «Соглядатай» описывается противоположная ситуация. Центральным героем романа

является Смуров. Еще в начале произведения читатель понимает, что главный герой умер, но каким-то загадочным образом после смерти он присутствует в жизни близких ему людей, следит за ними. Так прозаический текст полностью строится на наблюдениях Смурова.

В стихотворении «Око» описывается как лирический герой совершает метафизический переход из одного мира в другой, из мира земного в потустороннюю реальность. При этом лирический герой, его душа постепенно перестает видеть земной мир, в то время как в романе герой Смуров продолжает мучиться и наблюдать за жизнью, которая происходит уже без него. В романе «Соглядатай» воплощено размышление, которое появляется у многих людей: как будет жить мир, когда меня в нем нет? В христианской традиции считается, что душе человека после смерти становится больше не важна земная жизнь, и стихотворение «Око» в целом выражает именно эту позицию. Душа лирического героя (точнее око, к которому сводится индивидуум) постепенно покидает земной мир и перестает что-либо различать, это становится неважным, бессмысленным. В то время как герой романа мучается своей обреченностью на «подглядывание» за жизнью.

В стихотворении выход из земного мира оборачивается обретением спокойствия в потустороннем мире, а в романе — мучением следить за жизнью других людей. Почему получились такие разные концепции человеческого бытия после смерти в текстах одного автора? Почему в стихотворном тексте лирический герой, редуцируясь до ока, не наблюдает, не следит ни за кем, все становится для него беспредметно, безлико, все очертания стираются? В то время как в романе главный герой страдает от своей вовлеченности в земную жизнь?

В стихотворении лирический герой оказывается в позиции абсолютного наблюдателя, и в этом отношении он уподоблен Богу, в то время как Смуров больше напоминает призрак, обреченный на вечное скитание среди людей. Потусторонность, по точному замечанию Я. В. Погребной, в концепции Набокова — это «качество или состояние этого же зримо-вещественного мира, состояние тоже обнаруживаемое зрением, но зрением, преображенным посмертной метаморфозой наблюдающего субъекта. Потусторонность — особое состояние состава бытия, <...> качество бытия, состоящее в единстве вечности и времени...»<sup>15</sup>. Данная характеристика идеально описывает то, что происходит в романе «Соглядатай». Смурову открывается его жизнь, теперь он способен увидеть ее по-другому... Лирическому герою Набокова открывается намного больше — весь мир, и это его личная форма покоя и рая.

Возможно, если жизнь — это неожиданный подарок, который получает человек, то, может быть, смерть окажется еще большим даром? За пределами жизни человеческой душе открывается нечто большое. Такая мысль часто прослеживается в прозе и поэзии Набокова. Однако нельзя не заметить и другую линию, противоположную рассмотренной выше «позитивной» установке поэтического текста. В поэзии Набокова нельзя не услышать и нотки отчаянные, очень человеческие, земные. Стихотворение «Око» очень спокойное и уравновешенное в своем эмоциональном тоне по сравнению с некоторыми другими поэтическими текстами Набокова. Например, часть стихотворения «Эту жизнь я люблю исступленной любовью...»:

И когда все уйдет, и **томиться** я буду  
у безмолвного Бога в плену,  
о, клянусь, ничего, **ничего не забуду**

---

<sup>15</sup> Погребная Я. В. «Плоть поэзии и призрак прозрачной прозы...»: лирика В. В. Набокова. С. 196.

**и на мир отдаленный взгляну.**

**С сожаленьем безмерным и с завистью чудной**  
оглянусь — и замру я, следя,  
как пылает и катится шар изумрудный  
в полосе огневого дождя!

И я вспомню о солнце, о солнце победном,  
и о счастии каждого дня.  
Вдохновенье я вспомню, и ангелам бледным  
**я скажу: отпустите меня!**

**Я не ваш.** Я сияньем горю незаконным  
в белой дымке бестрепетных крыл,  
**и мечтами я там, где ребенком влюбленным**  
**и ликующим богом я был! (113)**

Стихотворение Набокова пронизано отчаяньем. Скорбь и любовь к земной жизни высказаны лирическим героем честно и открыто. Эта же мысль появляется и в других текстах. Вот фрагмент одного из самых ярких стихотворений «Смерть»:

Выйдут ангелы навстречу, —  
многорадужная рать,  
на приветствия отвечу:  
не хочу я умирать!

Надо мной сомкнутся крылья,  
заблистают, зазвенят...

**Только вспомню, что любил я**

### теплых и слепых щенят (124)

Последняя строка о щенятах в стихотворении представляет очень конкретный «осязаемый» образ. Подобные «ощутимые» всеми органами чувств образы характерны для поэзии Набокова о России и детстве. Финальное место, которое отведено воспоминанию о щенках, усиливает этот образ, и он кажется еще более неожиданным в тексте. В стихотворении чувствуется жалость лирического героя к самому себе и страх перед предстоящим.

В стихотворении Набокова «В раю» лирический герой говорит о возможном разочаровании, которое его ждет за границей жизни — новый дом может оказаться беспредметным. В нем не будет «имен» (что крайне любопытно в контексте обсуждения стихотворения Око, в котором упоминается, что больше ни на чем нет вензеля (!)):

Моя душа, за смертью дальней  
твой образ виден мне вот так:  
натуралист провинциальный,  
в раю потерянный чудак.

Там в роще дремлет ангел дикий,  
полупавлинье существо.  
Ты любознательно потыкай  
зеленым зонтиком в него,

соображая, как сначала  
о ней напишешь ты статью,  
потом... но только нет журнала  
и нет читателей в раю.

И ты стоишь, еще не веря  
 немому горю своему:  
 об этом синем сонном звере  
 кому расскажешь ты, кому?

Где мир и **названные розы**,  
 музей и птичьи чучела?  
 И смотришь, смотришь ты сквозь слезы  
 на **безымянные** крыла (198)

Лирический герой (и читаемый за ним автор) ученый-натуралист смотрит на ангела как на бабочку, хочет изучить ее, написать статью, **дать имя...** В данном контексте очень любопытен эпиграф к роману «Дар» Набокова: «Роза — это цветок. Дуб — это дерево. Воробей — птица. Россия — наше Отечество. Смерть — неизбежна»<sup>16</sup>. Такой сложный на первый взгляд эпиграф теперь кажется более понятным. Весь мир определен и определен. В раю нет имен, поэтому роза становится просто цветком. Имя Россия тоже не так важно, это просто Отечество. Но смерть по-прежнему неизбежна, и что ждет человека за границей жизни никто не знает. Возможно, возвращение домой. Возможно, нечто неземное, абстрактное, переход в иную материю. Рай как образ России из детства — абсолютно удивительный милый образ, не встречающийся у других поэтов. Облик рая-России Набокова поразительно индивидуален и смел, ведь, чтобы определить потусторонний мир так конкретно и внятно, нужна определенная доля храбрости.

В данном случае поэзия помогает понять прозу, а проза помогает понять поэзию автора. Образы, встречающиеся в поэтическом и

---

<sup>16</sup> Набоков В. В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 6.

прозаическом творчестве Набокова, взаимодополняют и объясняют друг друга. Поэтический регистр позволяет быть писателю эмоциональней или «честнее», а прозаический позволяет автору «обработать» материал, художественно скрыть определенные моменты. В поэзии идея будет более обнажена, потому что Набоков — прозаик-«профессионал» (данное определение А. Г. Битова будет рассмотрено в следующей части работы), и ему доступны приемы, позволяющие «завуалировать» собственные эмоции и мысли в прозаической форме.

### **Заключение: поэтическое творчество В. В. Набокова**

В поэтических и прозаических произведениях Набокова заложен единый комплекс тем, мотивов, деталей и т. д. При сопоставлении поэтического и прозаического текстов Набокова в глобальном смысле слова устанавливается определенная симметричность в творчестве писателя. Тексты находят свои отражения друг в друге, и этот факт не позволяет оставлять поэтическое творчество признанного прозаика без внимания. Спор о художественном уровне того или иного текста очень сложен и неоднозначен. Конечно, поэзия прозаика Набокова занимает очень скромное положение в творчестве автора. Его романы затмили поэтические тексты и вытеснили их на периферию. Однако Набоков прибегал к лирической форме на протяжении всего писательского пути.

Как было показано в работе, стихотворения Набокова некорректно считать лишь «комментариями» к его романам. Конечно, они во многом помогают понять прозу автора для исследователя и вдумчивого читателя. Однако лирика является самостоятельной областью творчества для Набокова,

и каждое его стихотворение автономно и независимо. Данная работа не имела бы смысла, если бы в качестве изначально заданной установки была принята точка зрения о несостоятельности стихотворений гениального прозаика. Сравнение текстов возможно лишь в том случае, когда исследователь ставит их на один уровень. Сведение стихотворений Набокова до «дневниковых записей» в поэтической форме или до необычных «черновиков» в прямом смысле этого слова унижало бы автора и делало бы данное исследование несостоятельным. Поэтическая форма для Набокова является такой же самодостаточной, как и прозаическая: автор, переключаясь с написания стихов на работу над прозой, использует разные приемы и принципы построения текста, и эти художественные способы организации, несомненно, влияют на произведение и дают ему новые смысловые значения. Именно поэтому, как было показано в главе, стихотворение и родственное прозаическое произведение редко будут идентичны на идейном уровне. Напротив, парные тексты будут различаться и даже находиться в отношении противоречия друг с другом.

Удивительно, но Битов, также являясь поэтом-прозаиком, интересовался лирическим творчеством Набокова. В своей рецензии «Ясность бессмертия» Битов признавал, что больше ценит Набокова как автора романов и считает его стихи достаточно слабыми. Интересно, что Битов задавался вопросом, почему он не переставал их писать... Ситуация парадоксальна тем, что сам автор «Пушкинского Дома» находился в таком же положении: будучи крупным прозаиком, он позволял себе иногда обращаться к любимой лирической форме, но (в отличие от Набокова) почти не афишировал, что пишет стихи, как будет раскрыто во второй части данной работы. В статье «Ясность бессмертия» Битов делает одно очень тонкое и точное замечание: «Читайте же стихи Набокова, если вам непременно хочется знать, кто был этот человек <...> Вы увидите



Набокова и плачущим, и молящимся»<sup>17</sup>. Между тем существует утвердившееся мнение, будто Набоков — «холодный», безразлично относящийся к России писатель. Его часто обвиняли в отсутствии духовности, чрезмерной демонстрации своего мастерства и т. д. Действительно, несмотря на то, что темы России, детства, изгнания, конечно же, присутствуют во всех произведениях Набокова, именно в стихотворениях эти ценности художественного мира писателя заметны и выделяются гораздо сильнее, так как предстают перед читателем в концентрированном виде. Поэтическая форма будто дает автору повторно высказаться, и дает в свою очередь еще один шанс читателю также понять его.

Поэзия Набокова уникальна тем, что в ней, без присущего автору стремления запутать читателя, поэт раскрывает «ответы» на вопросы своих прозаических текстов. Лирика писателя настолько открыта, что идея стихотворения практически обнажена перед читателем, подарена ему. Иногда даже рождается ощущение того, что это почти конспект какого-либо прозаического текста. Секрет понимания поэзии прозаика Набокова в том, что ее реципиент должен быть хорошо осведомлен в деталях текстов романов и рассказов автора. Без данного «контекста» стихотворения прозаиков-поэтов часто кажутся либо слишком непонятными, либо слишком простыми для неосведомленного читателя.

Поиск парных текстов в творчестве Набокова, Битова или ряда других прозаиков-поэтов можно продолжать очень долго. В случае с Битовым, как будет понятно во второй части работы, единственной проблемой может стать лишь ограниченность доступного на сегодняшний день поэтического материала. Однако не столь важно найти большое количество парных текстов, сколько понять, что они в целом регулярно присутствует у того или

---

<sup>17</sup> *Битов А. Г. Ясность бессмертия // Набоков В. В. Круг. Л., 1990. С. 17.*

иного автора. После проделанного анализа связь рассмотренных пар произведений достаточно очевидна, и также ясно то, что на протяжении всего творчества Набоков так или иначе обращался к лирической форме под влиянием работы над прозой.

Творчество Набокова является «единым» текстом. Только в сопоставлении автопереводов можно понять динамику идеи автора, ее развитие и ее путь. Основная тема рассмотренных стихотворений Набокова — бессмертие. Причем бессмертие не просто как победа жизни над смертью... Набокову интересно бессмертие как достижение особенного состояния в жизни. Иногда человек в рамках земного бытия способен найти то, что он сохранит **неменяющимся** в своем сердце: «Моя жизнь — сплошное прощание с предметами и людьми, часто не обращающими никакого внимания на мой горький, безумный, мгновенный привет»<sup>18</sup>. Так лирический герой сохраняет в своей душе первоначальный облик России, родного дома, первой любви...

---

<sup>18</sup> *Набоков В. В.* Памяти Л. И. Шигаева // *Набоков В. В.* Защита Лужина, Камера обскура, Лолита, рассказы. М., 2003. С. 513.

## Глава 2

### Введение: поэтическое творчество А. Г. Битова

Данная глава посвящена лирике А. Г. Битова и ее тесной связи с прозаическими произведениями автора. О прозе Битова писали многие выдающиеся критики и литературоведы. В монографиях и статьях таких авторов, как Л. А. Аннинский<sup>19</sup>, М. Ю. Берг<sup>20</sup>, И. Б. Роднянская<sup>21</sup> и многих других, прозаические произведения Битова подробно проанализированы, в то время как его поэзия в целом осталась не изучена. На поэтическое творчество прозаика просто не обратили внимания, и долгое время стихотворения Битова

---

<sup>19</sup> *Аннинский Л. А.* Странный странник: Андрей Битов. Средняя Азия – Армения – Грузия – Россия // *Аннинский Л. А.* Локти и крылья. Литература 80-х: надежды, реальность, парадоксы. М., 1989. С. 127–139.

<sup>20</sup> *Берг М. Ю.* Антиподы: писатель дневной и ночной // *Новое литературное обозрение.* 1997. № 28. С. 223–231.

<sup>21</sup> *Роднянская И. Б.* Преодоление опыта, или Двадцать лет странствий // *Новый мир.* 1994. № 8. С. 222–232.

не рассматривались ни с научной, ни с литературно-критической точки зрения. Первым исследователем этой темы стала Е. В. Хворостьянова. В статье «Лирика Андрея Битова: поэтика автоперевода»<sup>22</sup>, выводы которой крайне важны для данной работы, впервые рассматривается проблема взаимосвязи прозы и поэзии Битова.

Исследование Е. В. Хворостьяновой посвящено вопросам метрики и ритмики стиха и тесной связи поэзии автора с его прозаическими текстами. Поскольку данная глава и работа в целом не является стиховедческой, интерес в большой мере в рамках настоящего исследования представляет вторая часть статьи. Е. В. Хворостьянова обратила внимание на то, что между прозаическими и поэтическими произведениями Битова существуют очевидные переключки и назвала такие тексты «парными», а связь между ними — «концептуальной преемственностью»<sup>23</sup>. Как уже было сказано в общем введении, в статье рассматриваются стихотворения, которые были написаны до создания тех прозаических произведений и с которыми они связаны на идейно-тематическом и мотивном уровне. В таком случае стихотворный парный текст, с точки зрения Е. В. Хворостьяновой, становится «промежуточным» этапом формирования прозы Битова, своеобразным «черновиком». При этом в статье подчеркивается, что стихотворение, фиксируя замысел будущих текстов, тем не менее представляет собой самостоятельное произведение.

Как и в случае с главой о Набокове, основной целью данной части работы является понимание закономерностей появления парных текстов. Также крайне важно наметить некоторые предположения, почему прозаик Битов обращается к поэтической форме. Анализируя стихотворные тексты

---

<sup>22</sup> Хворостьянова Е. В. Лирика Андрея Битова: поэтика автоперевода // Русская литература. 2007. № 1. С. 87–103.

<sup>23</sup> Хворостьянова Е. В. Лирика Андрея Битова: поэтика автоперевода. С. 96.

признанного писателя, невозможно не заметить параллели с его прозаическими произведениями. При этом поэтические тексты, как будет показано ниже, не будут дублировать друг друга на идейно-смысловом уровне.

Как и в творчестве любого писателя, все произведения Битова в той или иной степени перекликаются друг с другом. Однако схожесть парных произведений не определяется только общими для всего корпуса текстов автора темами, мотивами и т. д. Сам писатель чувствовал связь таких текстов и объединял их, акцентируя тем самым их особенную «концептуальную» близость друг другу. Когда Битов включает поэтический текст в роман (указывает в подзаголовке стихотворения название того или иного рассказа и т. д.), между произведениями происходит смысловой обмен. Поэтический и прозаический тексты вступают в своеобразный диалог. Контекст прозаического произведения не может не повлиять на стихотворение, находящееся в его рамках или сопутствующее ему. Поэтический текст в свою очередь также привносит определенное смысловое значение в прозаическое произведение. Другая особенность такого напряженного взаимообмена или диалога состоит в том, что каждый текст представляет собой воплощение определенной точки зрения на затронутую тему. При анализе парных текстов обнаруживается, что восприятие, взгляд автора на один и тот же предмет меняется в зависимости от используемой формы, поэтической или прозаической.

Рассмотрим структуру данной главы. Поскольку среди стихотворений Битова существуют парные тексты, которые писались одновременно со своим прозаическим аналогом, до него или после, то деление на главы будет происходить в зависимости от момента создания произведений. Первая глава посвящена парным текстам, созданным одновременно («"Записки из-за угла" как несостоявшееся стихотворение»). Вторая и третья главы — о

стихотворениях, написанных до романов («Стихотворения в романе-пунктире "Улетающий Монахов"», «Стихотворения в романе-эхо "Преподаватель симметрии"»). В четвертой главе будет рассмотрен «претекст», то есть стихотворение, которое в определенных моментах абсолютно идентично своему прозаическому аналогу («Стихотворение "После крещения" как претекст рассказа "Человек в пейзаже"»). Последняя глава («Стихотворения "Двенадцать" и "Гранту" как поэтические "дубликаты" "Пушкинского дома" и "Уроков Армении"») посвящена текстам-«постскриптумам».

Материалом для работы послужила часть стихотворений Битова из сборника «В четверг после дождя». Были выбраны поэтические тексты, связь которых с прозаическими произведениями очевидна. Так стихотворения «Рассвет», «Лестница» являются частью романа-пунктира «Улетающий Монахов»; «Смерть невесты», «Похороны семени», «Последний случай писем» представлены в романе-эхо «Преподаватель симметрии». Некоторые стихотворения имеют подзаголовки, отсылающие к прозаическим произведениям. Например, стихотворение «После крещения» имеет подзаголовок, совпадающий с названием рассказа, — «Человек в пейзаже», а «Двенадцать» автор определяет как «Конспект романа "Пушкинский дом"». Также очевидна связь стихотворения «Гранту», обращенного к другу Битова, с прозаическим текстом «Уроки Армении», в котором писатель Грант Матевосян фигурирует как один из второстепенных героев. В особом комментарии нуждается первая глава, в которой рассматриваются два прозаических произведения, «Жизнь в ветреную погоду» и «Записки из-за угла». Дело в том, что «Записки из-за угла» изначально задумывались Битовым как стихотворение, но по ряду причин не осуществились в поэтической форме и остались «подстрочником». «Записки из-за угла» начинают традицию парных текстов, так как в случае с ними впервые обнаружилось желание автора выразить одну и ту же тему в двух формах, прозаической и поэтической.

Как уже было сказано, о поэте Битове часто забывают. Привычное восприятие его лирики в работах литературоведов и критиков, перечисляющих сферы деятельности, которые были затронуты писателем, обычно сводится к фразе: «и — совсем уж неожиданно — поэт»<sup>24</sup>. Многие считают, что поэтическое творчество Битова было этапом ученичества, первым шагом молодого писателя к его призванию, прозе. Конечно, нельзя отрицать, что прозаическая форма стала основной в творчестве автора, но взгляд на поэзию Битова как на первый неудачный опыт представляется не совсем правильным.

Равнодушному или скептическому отношению к поэзии выдающегося прозаика способствовала в какой-то мере настойчиво декларируемая позиция самого автора по отношению к своим стихам. Вспомним в общих чертах, как Битов оценивал свое поэтическое творчество и историю его ухода в прозу.

Битов посещал литературный кружок под руководством поэта Глеба Семенова. Ему нравилось общение с поэтами, дружеская атмосфера. Однажды ему пришлось соврать, что он пишет стихи, и прочитать стихотворения старшего брата. На тот момент Битов еще ничего не писал, но боясь оказаться разоблаченным, в тот же вечер начал работать над поэмой. Стихотворения брата никому не понравились, а поэму снисходительно похвалили. С этого момента Битов увлекся поэзией и стал писать уже не из-за страха покинуть кружок единомышленников, а потому что был «упоен»<sup>25</sup>, по собственному признанию автора.

---

<sup>24</sup> *Иванова Н. Б.* Судьба и роль // Дружба народов. 1988. № 3. С. 244.

<sup>25</sup> *Битов А. Г.* В четверг после дождя. СПб., 1997. С. 7.

Через несколько лет Битов перешел в прозу и в какой-то момент дал себе обещание стихов больше никогда не писать. Двенадцать лет он действительно не обращался к поэзии, но после «Пушкинского дома», будто бы по инерции и писательскому увлечению, написал несколько стихотворений и стал время от времени возвращаться к стихотворной форме. Для определения отношения к собственному поэтическому творчеству автор придумал оппозицию: «профессионал — любитель». На поверхностном уровне можно сделать вывод, что стихотворное творчество необходимо Битову как перерыв от работы с прозой. Однако причины, почему автор время от времени обращается к поэзии, гораздо глубже.

В настоящее время опубликовано два поэтических сборника: «Дерево» и «В четверг после дождя». Стихотворения в одном из них разделены по творческим периодам: «После романа», «Между романами» и т. д. Уже по этим названиям читатель понимает, что перед ним «стихи прозаика», которые являются неотъемлемой частью единого большого текста — «Книга Битов»<sup>26</sup>.

Существует мнение, что стихотворения Битова, находясь на периферии его творчества, не требуют пристального внимания. Однако такие тексты, как «Рассвет», «Смерть невесты», «Гранту», не уступают прозе автора. В отличие от некоторых критиков, в данной главе отсутствует установка, что поэзия Битова является видом «дневника» и не несет художественной ценности. Подобные установки мешают осознать абсолютную оригинальность стихотворений автора и понять, что дает прозаику Битову поэтическая форма. Решению этого вопроса и посвящена данная работа.

---

<sup>26</sup> Выражение Битова, которое приводится в одном из интервью. Цит. по: *Кутмина О. А.* Система книгосложения А. Битова: Лирическое и аналитическое в его творчестве // Авторское книготворчество в поэзии. Омск, 2008. С. 39.



### **«Записки из-за угла» как несостоявшееся стихотворение**

На протяжении многих лет прозаик Битов по-разному характеризовал и оценивал свое поэтическое творчество (при этом не стараясь предстать в глазах читателей поэтом), но в целом его отношение к собственным стихам оставалось неизменно серьезным и даже трепетным. Несмотря на увлечение поэзией в юности, он сделал твердый выбор в пользу прозаической формы, позволяя себе лишь иногда (чаще всего — в переломные и кризисные моменты) писать стихи. Как уже подчеркивалось выше, многие литературоведы и критики не придавали поэзии Битова серьезного значения, они полагали, что стихи автора «Пушкинского дома» носят всецело игровой характер и вторичны по отношению к его прозе.

Надо признать, что расхожая мысль о том, что поэтические произведения Битова являют собой шуточные переложения его прозы, имеет под собой некоторые основания. Действительно, битовские стихи, как правило, тесно связаны с прозаическими текстами: читатель сталкивается с сюжетами, мотивами и ситуациями, которые уже хорошо знакомы ему по

романам, повестям и рассказам. На закономерный вопрос о причинах подобного рода дублирования трудно дать однозначный ответ. Однако прежде всего напрашивается предположение, что стихотворная форма для Битова — это возможность принципиально иного взгляда на мир. Переключения с прозаического регистра на поэтический позволяют автору с другим настроением или установкой подойти к предмету изображения. Постепенно Битов начал практиковать создание парных текстов, один из которых обычно является прозаическим, а другой — поэтическим. Конструктивный принцип парных текстов заключается в том, что они объединены идеей или мотивом, при этом в поэтическом произведении, как правило, воспроизводимая коллизия предстает менее драматичной и острой. Лирический герой стихотворения видит гармонию там, где в прозаическом аналоге на первом плане оказываются трудноразрешимые противоречия.

Проза и поэзия для Битова — два принципиально разных подхода. В очерке «Путешествие к другу детства» автор описывает поездку на Камчатку к вулканам с поэтом Глебом Горбовским. Поэт безмятежно спал, проснулся, посмотрел на готовящийся проснуться вулкан, быстро написал небольшое стихотворение и вновь заснул. Битов так пишет об этом: «А я-то, что я об этом напишу? Неизвестно. Как я мерз? Как было скучно? Да, прозаику куда труднее...»<sup>27</sup>. Точка зрения прозаика принципиальным образом отличается от точки зрения поэта. Прозаик и поэт видят мир по-разному, и обращения писателя Битова к стихотворной форме вызвано желанием перемены ракурса восприятия, переключением с одного, более привычного мировоззренческо-психологического регистра на другой.

Как уже было сказано, переходы Битова с прозаического формата на поэтический приобрели последовательный и осознанный характер на зрелом этапе творческой биографии, но стремление взглянуть на одну и ту же

---

<sup>27</sup> Битов А. Г. Серебро-золото. Дубль. М, 2005. С. 78.

проблему с принципиально разных сторон проявилось уже в самом начале. Так, в 1963 году Битов написал два прозаических текста «Жизнь в ветреную погоду» и «Записки из-за угла», впоследствии объединив их в сборник «Дачная местность. Дубль». Произведения очень похожи, посвящены одной и той же проблематике и напоминают поздние парные тексты Битова, когда прозаическая форма изображения какого-либо явления или процесса дублируется поэтической. Сопоставительный анализ «Жизни в ветреную погоду» и «Записок из-за угла» позволяет предположить, что это первый опыт, эксперимент, фактически положивший начало битовской парадигме парных (прозаического и поэтического) текстов.

В «Записках из-за угла» Битов сразу же подчеркивает особую специфику своего произведения: «Несколько месяцев назад я вдруг захотел написать стихи и, конечно же, не рискнул, а вчера они снова вспомнились мне. Слов не хватает, потому не писал и не напишу, но вот что-то вроде подстрочника»<sup>28</sup>. Затем автор ставит двоеточие, и следует прозаический текст. Иными словами, «Записки из-за угла» являют собою некое парадоксальное подобие «подстрочника»: это проза, возникшая в результате неудавшейся попытки написать стихи. Образы, которые должны были обрести поэтическое воплощение, представлены здесь в прозаической форме. В этом смысле «Записки из-за угла» можно считать отчасти поэтической прозой — точнее говоря, произведением, которое в известной мере выполняет по отношению к «Жизни в ветреную погоду» функцию поэтического «дубликата». Как уже было сказано, главная задача подобного текста состоит в том, чтобы представить новую, существенно иную точку зрения на явления или проблемы, воспроизведенные ранее в прозаическом формате. Выполнили ли «Записки из-за угла» свою «поэтическую» задачу и чем это произведение отличается от «Жизни в ветреную погоду»?

---

<sup>28</sup> Битов А. Г. Империя в четырех измерениях: В 4 т. СПб., 2008. Т. 1. С. 193. Далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием тома и страниц в скобках.

Представляется очевидным, что текст (его жанровую принадлежность, в силу понятных причин, трудно обозначить точно) «Записки из-за угла» имеет общую поэтическую направленность. Очевиден его лирико-философский характер: в рассказе отсутствует внешний сюжет, и все внимание предельно акцентировано на внутренних переживаниях «лирического героя». Субъективированное повествование, которое ведется от первого лица, можно назвать лирическим повествованием<sup>29</sup>.

Кроме этих общих черт, в рассказе есть и другие особенности, которые роднят его с поэзией автора. Установка на дневниковость и исповедальность характерна для многих стихотворений Битова, и появление этих черт в «Записках из-за угла» неслучайно. Писатель долгое время не собирался печатать рассказ и воспринимал его как своеобразный дневник: «...и теперь повествование мое как бы дневниковым становится. Никогда я его не писал и вот грешить начал. Утешать себя, впрочем, можно и тем, что выходит он дневником как бы особым, и тем, что родился он органично» (1, 215–216). Интересно, что весьма сходным образом Битов всегда был склонен характеризовать и собственные поэтические тексты. Так, в высшей степени характерен подзаголовок поэтического сборника «В четверг после дождя» — «Дневник прозаика». Разумеется, автобиографичность присуща всему творчеству Битова в целом, и практически вся его проза, как не раз подчеркивалось исследователями, носит ярко выраженный исповедальный характер. М. Ю. Берг справедливо отмечал, что сюжет, диалог и другие формы, идентифицируемые как вымысел, — условность, которую можно без труда преодолеть, читая прозу Битова: «даже в тех случаях, когда жанр его произведения обозначается как роман или рассказ, за главным героем легко

---

<sup>29</sup>См. об этом: Чансес Э. Экология вдохновения. СПб., 2006. С. 90.

угадывается автор»<sup>30</sup>. Однако в стихотворениях эта особенность иногда приобретает буквальный, практически дневниковый характер: эпизоды и детали из жизни автора воспроизводятся прямо и непосредственно.

Впрочем, исповедально-дневниковая ясность битовских стихов, разумеется, обманчива. На первом плане в них всегда оказывается не внешняя, событийная сторона жизни автора, а опосредованно связанные с ней глубинные переживания и размышления. Поэтическое внимание Битова направлено на коллизии, носящие не житейско-бытовой, а философско-бытийный характер. Соответственно, стихотворные битовские образы зачастую требуют дешифровки. Идеальный читатель поэзии Битова — тот, который хорошо знаком не только с прозаическим творчеством автора, но имеет и некоторое представление о биографическом контексте.

Все эти характеристики, относящиеся к битовской поэзии, вполне приложимы и к «Запискам из-за угла». Так, например, одной из самых ярких и кульминационных частей произведения является «Молитва». Здесь речь идет о том, как лирический герой произведения, «Андрей Битов», приходит к религиозной вере. Герой едет в метро и вдруг понимает, что существование без Бога и вне Бога невозможно. Этот фрагмент ценен тем, что являет собой пример практически буквального автобиографизма. Битов рассказал о данном случае в одном из интервью: «Это произошло совершенно спонтанно, случайно. Я спускался в метро, уже будучи пишущим человеком, достаточно взрослым, и вот навстречу был поток на эскалаторе, и я почувствовал какое-то безумие, ну не знаю, приступ какой-то, и как будто увидел какую-то растяжку, по-современному говоря, через все: «Без Бога жизнь бессмысленна». Вот и все. Вот и вся моя вера. <...> Где-то все <...> крутилось

---

<sup>30</sup> Берг М. Ю. Антиподы: писатель дневной и ночной // Новое литературное обозрение. 1997. № 28. С. 224.

вокруг 1963 года приблизительно, то есть мне было двадцать шесть лет. Это лермонтовский возраст, рубежный вполне, когда душа или туда, или сюда определяется и, в общем, становится более ответственной, хотя и такой же грешной, но, во всяком случае, более сознающей, что ли»<sup>31</sup>.

«Жизнь в ветреную погоду» в отличие от «Записок из-за угла» представляет собой фикциональный текст с четкой сюжетной линией и системой персонажей. Произведения различаются по жанрово-стилевому формату, но обнаруживают очевидные точки соприкосновения (а иногда и прямые совпадения) на содержательном уровне. Основу смысловой структуры обоих текстов составляет рефлексия автопсихологических персонажей, которые практически неотличимы друг от друга: герои ощущают пустоту, страдают от одиночества, им кажется, что они видят мир не таким, какой он есть на самом деле. Пройдя мучительный путь сомнений, они, казалось бы, обретают искомую гармонию. Сергей стал принимать жизнь во всех ее амбивалентных проявлениях: дождь и солнце, роль отца и роль сына, внутреннюю пустоту и вдохновение, смерть и жизнь. То же можно сказать и о герое «Записок из-за угла». В финале к нему возвращается духовное равновесие: «Теперь можно жить. Можно, оказывается, жить так, что любовь твоя будет любовью, дело — делом» (1, 250). В то же время концовки обоих произведений далеки от безоблачного благополучия. «Жизнь в ветреную погоду» и «Записки из-за угла» — похожие друг на друга истории возрождения героев, обретающих гармонию, чтобы, к сожалению, потерять ее. Сергей замечает «случайную симметрию» в пейзаже, он обретает способность адекватного восприятия окружающего мира, но автор подчеркивает, что счастье героя мимолетно, это «случайная» симметрия, через секунду предметы изменят свое расположение, и хрупкая

---

<sup>31</sup> Интервью: Писатель, президент Российского ПЕН-клуба Андрей Битов // Портал-Кредо. URL: <http://www.portal-credo.ru/site/?act=news&id=90024&type> (дата обращения: 13. 04. 2014).

гармоническая картина разрушится. «Записки из-за угла» также заканчиваются в кульминационный момент, когда битовский герой обретает Бога. Однако скепсиса в душе лирического героя слишком много, и очевидно, что впереди его ожидают новые сомнения, кризисы, приступы отчаяния.

Оба рассказа проникнуты чувством обреченности и в то же время надежды. Впоследствии Битов, объединив произведения в одну книгу, подчеркнул тем самым их взаимосвязанность и взаимообусловленность. Это первый опыт молодого писателя, связанный с попыткой взглянуть на одно и то же явление под двумя различными углами зрениями. Битов сознает, что не может до конца высказаться относительно затронутой проблематики, оставаясь в рамках фикциональной прозы, поэтому ищет принципиально иной ракурс восприятия. Ему необходим в качестве альтернативы другой художественный формат, позволяющий развернуть прямое авторское слово. Поиск подобного альтернативного варианта привел к появлению «Записок из-за угла» с их установкой на дневниковую исповедальность, однако, как понятно сегодня, этот эксперимент не в полной мере удовлетворил Битова. Жанр дневника или записок не смог выполнить функцию подлинной смысловой альтернативы. «Записки из-за угла» действительно оказались «подстрочником» — то есть прозаическим переложением ненаписанного стихотворения. В дальнейшем Битов, создавая парные тексты, откажется от попыток использования двух различных видов прозы, но обратится к поэтическому формату. Отныне вместо «подстрочников» в роли «дубликатов» прозаических историй будут фигурировать стихи.

### **Стихотворения в романе-пунктире «Улетающий Монахов»**

Как уже говорилось в предыдущей главе, поэзия для Битова — возможность принципиально другого взгляда на мир, и переключение с привычного прозаического регистра на поэтический позволяет автору с новой установкой и настроением подойти к образу. Парные тексты обычно «рассыпаны» по творчеству Битова, и связь между ними не всегда так очевидна, как в случае со сборником «Дубль. Дачная местность», когда автор, поставив два произведения рядом, подчеркнул их взаимообусловленность. Часто необходимо приложить большие усилия, чтобы обнаружить, что прозаическое и стихотворное произведения связаны у Битова эквивалентными отношениями, несмотря на хронологическую разобщенность, как, например, с «Уроками Армении» и стихотворением «Гранту». Наиболее запутанная и интересная история происходит с парными стихотворениями-«дубликатами», которые находятся внутри романов Битова. Подобный контакт поэтического и прозаического текстов создает чрезвычайно мощное напряжение, вследствие взаимодействия существенно разных и часто абсолютно противоположных друг другу точек зрения. В стихотворениях ключевые мотивы или идеи романа предстают в совершенно



ином авторском восприятии. Рассмотрим подобное взаимодействие между прозаическим и поэтическим началами в романе «Улетающий Монахов».

Роман-пунктир «Улетающий Монахов» состоит из семи глав, которые создавались в разное время и печатались как самостоятельные рассказы. В итоговом варианте текста главы сохранили известную степень самодостаточности: автор «выхватывает» ключевые события и эпизоды из жизни главного героя. Однако в мотивной структуре романа выделяется одна чрезвычайно важная сюжетная линия, которая связывает все его части, — это история Алексея и Аси. Их отношения обрываются еще в первых главах: чувства девушки оказываются слишком слабыми по сравнению с любовью героя. Проходят годы, Монахов несколько раз женится, у него семьи, дети, но он постоянно возвращается мысленно к истории своей первой любви. Юному Алексею любовь и расставание помогают повзрослеть, но сорокалетнему Монахову воспоминания мешают. Битов в одном из предисловий к иностранному изданию так охарактеризовал своего героя: он «не способен оценить настоящее, потому что его связывает еще не освоенное прошлое»<sup>32</sup>. Постепенно герой приходит к внутренней пустоте и абсолютному равнодушию.

Образ главного героя максимально раскрывается в центральной главе «Лес», самой сложной в сюжетном отношении и системе персонажей. Алексей Монахов, успешный инженер, приезжает в командировку в Ташкент и сталкивается с влюбленной в него Натальей. Для Монахова их неожиданная встреча ничего не значит, он испытывает к Наталье только подобие или «образ чувств»: «Теперь чувство — стало образом, образом чувства, чувства нет, а есть его образ: не любовь — образ любви, не измена — образ измены, образ дружбы и т. д.» (1, 369). Герой постепенно ощущает мучающую его пустоту: эмоции, которые были когда-то такими яркими и живыми, застыли и

---

<sup>32</sup> Цит. по: Чансес Э. Экология вдохновения. С. 147.

омертвели. Он ничего не чувствует, и, по сути, все, что осталось у героя, — тонкие и точные мысли, его вкус. Автор часто замечает, насколько точно и адекватно Монахов воспринимает окружающий мир: он понимает, что красиво, а что пошло, хорошо различает искренность и искусственность, в себе самом осознает полное отсутствие любви.

Роман насыщен религиозными аллюзиями и реминисценциями, Битов часто обращается к Библии и Псалтыри, и можно проследить одну скрытую параллель, связанную с образом Монахова. В Апокалипсисе Господь произносит: «ты ни холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден, или горяч! Но, как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих» (Апок. 3:14-16). Монахов страдает от пограничного состояния «теплоты»: любовь, которая, несомненно, была в нем, остыла. Все его чувства мимолетны и незначительны, они не греют героя, и ему кажется, что у него нет сердца: «С сердцем, видите ли, чувствуют, а без сердца — нет. А то, что нет сердца, это ли не чувство! Да это ад прижизненный, да еще за неведомый грех. А с сердцем — грехи да радуйся» (1, 440).

Монахов сравнивает себя с юным поклонником Натальи, Ленечкой, любовь которого напоминает ему собственные чувства, испытываемые к Асе много лет назад. Ленечка не замечает очевидных вещей в силу юного возраста и ослепившей его любви, он абсолютно наивен и не может понять, что связывает Монахова с Натальей, — точно так же двадцать лет назад Алеша не мог догадаться об отношениях Аси с мужчиной в возрасте, которого застал у нее дома. Восторженный смеющийся Ленечка с огромным букетом тюльпанов сначала смешит и удивляет Монахова, а затем полнота его чувств вызывает зависть главного героя: «Вот кто любит! Вот кому все!» (1, 425).

Пустота и отсутствие любви постепенно начинают ощущаться главным героем как некое подобие смерти, и он ужасается собственной бесчувственности: «Господи! что же это? Умер я, что ли? Что же это я не люблю никого... Ни ее, ни жену. И себя не люблю. Да ведь и маму тоже!» (1, 432). Неслучайно, что стихотворение Ленечки, которое произвело сильное впечатление на героя, посвящено смерти. Ленечка отчасти является в романе своеобразным двойником главного героя, точнее говоря, в его образе воплощены те начала, которые были свойственны Монахову прежде, еще до того, как начался процесс его духовного омертвения. В силу этого Леничкино стихотворение о смерти обнаруживает несомненную связь с душевным состоянием главного героя. Монахову сложно чувствовать, у него нет «живых» мыслей, все они свелись к констатации собственной смерти, поэтому размышления лирического героя стихотворения чрезвычайно важны, и их можно интерпретировать как внутренний голос героя романа:

Как будто бы я умер, мир стоял...  
 В нем не было меня, и понемногу  
 Он очищался от того, что я  
 Присваивал, приписывая Богу (1, 427)

Лирический герой стихотворения «Рассвет» умирает и осознает абсолютную непричастность ко всему живому. Он растворяется в мире и чувствует свободу. В православной традиции существует идея, что после смерти человека душа некоторое время находится на земле, но уже не может исправить свои грехи. Внутреннее состояние Монахова чем-то напоминает это бездейственное пограничное положение: он видит свои грехи и ощущает их тяжесть, но не способен ничего с ними сделать. Параллель между прозаическим героем и лирическим «я» стихотворения в одном из фрагментов романа становится совсем очевидной. Монахов вдруг представляет, что его нет, и на мгновение «какая-то неодолимая прозрачность

пролегла между ним и Натальей» (1, 444). Развивая образ «мертвого» героя, автор подчеркивает, что Монахов «не жив, но цел» (1, 428), и его угасание не конец, а испытание, «начало», — эта мысль прозвучит в главе «Лестница».

Стихотворение начинается со слов «как будто бы», что позволяет предположить, что смерть лирического героя можно интерпретировать как его фантазию, сон. Вспомним финал, который подтверждает данную мысль: «Какая чушь! — как будто бы два дня / По почте жить удастся после смерти» (1, 427). Автор резко переходит с одного настроения на другое, и в трагическом стихотворении появляется ирония, которая отчасти опровергает основное содержание.

Монахов соприкасается при чтении стихотворения с абсолютным пониманием мира и испытывает скорбь по той гармонии, которая достигается лирическим героем:

Мир так прекрасен, словно я в нем не был;  
 Прозрачные значенья не сличал  
 Со словом, а в начале было небо... (1, 427)

Когда Монахов просит переписать стихотворение, Ленечка отдает ему другой текст. Монахов возвращается домой на рассвете, идет по розовеющим пустым улицам, что-то меняется в его душе, и он вспоминает стихи. Кажется, что в этом эпизоде эквивалентность Монахова лирическому герою Леничкиного стихотворения достигает кульминации — настолько точны «декорации» — но Монахов вспоминает переписанное, второе, стихотворение: «...Скольких женщин мы / К черту бросили, / Скольким сами мы / Не нужны» (1, 451). Это стихотворение тоже коррелирует с монаховским опытом, но обрисовывает в большей степени внешнюю, событийную сторону жизни героя, а не его внутреннее, духовно-психологическое состояние.

Читатель ожидает услышать философскую текст, подобный Ленечкиному, сложный и образный, выражающий невысказанные слова прозаического героя, но автор будто отделяет открывшуюся Монахову истину от происходящего в его жизни. Битов старается не создавать прямой и явной связи стихотворения «Рассвет» с действительностью, от которой герой вскоре почувствует «привкус».

В прозаическом и поэтическом текстах автор с помощью различных средств и приемов приходит к описанию одного состояния, нестабильного и хрупкого, для которого находится емкая формула — «пока не жив, но цел» (7, 428). В общем контексте романа это состояние связано со сложными и противоречивыми мыслями героя и ситуациями, которые происходят в его жизни, но в стихотворении автор максимально отделяет это ощущение от реальности и приближает к такой категории, как смерть. Стихотворный текст, несмотря на трагическое содержание, наполнен гармонией и мудростью: лирический герой возрождается, принимая свою смерть. Он воспринимает свой уход из мира как данность и за смертью видит новое рождение: «Концу конец — начало всех начал. / Мир так прекрасен, словно я в нем не был» (1, 428).

Во многих стихотворениях Битова обнаруживается подобное отношение к смерти. Автор настойчиво повторяет, что смерти как ухода в небытие нет, есть только смерть как этап, как одна из ступенек, как «начало». Бессмертие воспринимается как непрекращающаяся смена жизни и смерти. Например, в стихотворении «Похороны семени»:

Мне надо умирать ежесекундно!  
Мне хоронить себя так неопасно,  
Как разве дерево хоронит семена...  
Их подлинно бессмертье: без разрыва

Из смерти — жизнь. Таит в себе дискретность  
Наличие души <...><sup>33</sup>

В прозе этот вопрос часто решается писателем по-другому, и возникает концепт пустоты (в атеистическом смысле этого слова). Вспомним мысли Алексея, когда он узнает о смерти Аси: «Неба не было. Черта не было. Бога не было» (1, 520). Реакция героя, который никогда не мог обрести веру, предсказуема, и подобный мотив пустоты характерен для творчества Битова, однако в поэзии герой (или стоящий за его образом автор) способен выйти за рамки привычного безверия и допустить возможность возрождения души.

Как было показано, проза и поэзия Битова в данном случае явно перекликаются друг с другом, и стихотворение «Рассвет» является поэтическим «дубликатом» главы «Лес» — а в какой-то степени и всего романа «Улетающий Монахов» в целом. Стихотворный текст наполнен легкостью и просветленностью, о которых тщетно мечтает мучимый душевной опустошенностью герой романа. Подобного рода сложные отношения амбивалентной равнозначности зачастую связывают поэтические и прозаические компоненты в парных текстах Битова. Впрочем, иногда связь между стихами и прозой в битовских «дубликатах» может носить и иной характер. Рассмотрим один пример.

В произведении очень часто появляется образ сада, напоминающий о том времени, когда Алексей и Ася были вместе. Пара иногда встречается в небольшом саду у дома Аси, герой проходит мимо Летнего сада, а живет рядом с Ботаническим; в главе «Образ» привычный сад превращается в детский сад, куда приводит Ася Алексея. Все это четко обозначенные городские локусы, но в одном случае автор при описании сада постарался избежать конкретно-бытовой пространственной локализации. Поссорившись

---

<sup>33</sup> Битов А. Г. В четверг после дождя. С. 22.

с подругами в Новый год, возлюбленные уходят гулять и ночью оказываются в саду: «Был прекрасный сад, и они там были вдвоем. Они сидели на скамейке, и перед ними была ровная поверхность снега, даже странно — без следов». Автор добавляет: «По всему этому саду не было вообще, он случился с ними — счастье, конечно, но лучше об этом вообще не задумываться» (1, 316–317). Последний раз сад появляется в книжке, которую читает Алексей, чтобы забыться. Образ сада в романе напоминает о Райском саду, Эдеме, утраченном человеком.

Резонно было бы ожидать, что в соответствующем стихотворном «дубликate» на первом плане окажутся именно сакрально-гармонические коннотации образа сада, однако Леничкино стихотворение не обнаруживает библейской символики: «Ты и не знала, что в саду обрыв» (1, 428). В стихотворении сад обрисован с максимальной предметно-бытовой конкретностью, и едва ли не все его коннотации оказываются негативными. Обрыв в саду — символ неосуществившихся надежд Алексея и Аси, которые не смогли сохранить свою любовь: «Вниз не смотри... Калиточку прикрыв, / Ступай домой. Расстанемся до срока» (1, 428). Герои покидают сад, мало похожий на Эдем, и расстаются. Очевидно, что стихотворение дублирует и отражает любовную историю, составляющую основу романа, и перед читателем парные тексты. Как уже подчеркивалось, принцип их в том, что одно и то же явление рассматривается автором с разных точек зрения: причем, обычно лирический герой стихотворения обретает гармонию там, где над прозаическим тяготеет тяжкое бремя неразрешимых противоречий. В данном случае проза и поэзия Битова как бы поменялись местами: в стихотворении прекрасный сказочный сад превращается в обрыв. Поэтическая форма обычно «удобнее» для воплощения мечты или сказки (как будет показано далее на примере стихотворения «Лестница»), но иногда и проза автора выполняет подобную функцию. Дело в том, что Битов вряд ли ставил перед собой задачу четкого распределения образов и идей между

«гнетущей» прозой и «легкой» поэзией, писателя заботило соблюдение общего баланса логического и импульсивного, реальности и чуда. Очевидно, ему важно было сохранить динамическое равновесие противоположных точек зрения.

Свидание с Асей в Новогоднюю ночь — самое большое счастье, которое произошло с героем. Несмотря на абсолютное равнодушие и пессимизм, он страдал и любил, и это его во многом оправдывает. Многие литературоведы и критики отмечают только негативные стороны Монахова, однако, Битов в различных интервью и комментариях к роману всегда защищал своего героя. Убедительное подтверждение авторской позиции — финальная глава «Лестница», которая дает надежду на внутреннее возрождение Алексея.

Эпиграф к последней стихотворной главе «Лестница» автор берет из книги, найденной Алексеем: «Ты много пережил и имеешь терпение и для имени Моего трудился и не изнемогал. Но имею против тебя то, что ты оставил первую любовь твою» (1, 533). Интересно, что когда главный герой листает книгу и цитирует некоторые идеи, она не кажется церковно-религиозной, хотя упоминается Бог, больше речь идет о земных отношениях между людьми. Однако данные строки в контексте содержания главы можно интерпретировать как слова Господа, обращенные к человеку, прошедшему жизненный путь<sup>34</sup>. «Первая любовь» в данном эпиграфе — это то чувство, первое и подлинное, которое было у Алексея к Асе. Больше Алексей не испытывал такой искренней и настоящей любви. Под словосочетанием «оставить любовь» следует понимать именно оставленное чувство, а не конкретные разорванные отношения и покинутую возлюбленную. Монахов не забыл Асю, но сохраненная в воспоминаниях любовь абсолютно бесплодна, потому что ее не осталось в сердце героя. В рассказе «Образ»

---

<sup>34</sup> Автор взял данные строки из «Апокалипсиса» Иоанна Богослова (Апок. 2:3-4).



Алексей встречается с Асей и удивляется, обнаруживая пустоту в душе: «Ведь это она предала, а неверным теперь оказывался он» (1, 354). Ася жила, создавала и разрушала свои браки, а Монахов умер для любви. Из юного мальчика он превратился в равнодушного человека, он «оставил первую любовь свою».

Стихотворение Битова, как и весь роман, насыщено религиозными реминисценциями. Глава «Лестница» напоминает фрагмент из Ветхого Завета: Иаков видит во сне лестницу, которая соединяет небо и землю. Господь говорит Иакову: «и вот Я с тобой, и сохраню тебя везде, куда ты ни пойдешь». В тексте романа последней главе находится достаточно много отражений и соответствий. Наиболее важное для нас — воспоминание Монахова о расставании с Асей. Долгое время герой мучился от страшного сна. В огромном городе-театре он ищет Асю, а вокруг люди в масках, «мертвяки» (1, 447), пугают и путают Монахова. Он убегает, и ему открывается огромная ведущая вниз лестница. Несмотря на то, что лестница упирается в стену, герой бежит по ней. Толпа кричит ему, но Монахову все равно, он хочет лишь пробить стену, чтобы все закончилось. Герой просыпается с ощущением своей смерти, и свои мысли о странном сне он формулирует так: «Вот тогда я и умер, когда не умер <...>. Вот тогда и погиб, когда не погиб» (1, 449). Этот эпизод повторяется в другом варианте в стихотворении «Лестница», только лестница, по которой бежал Монахов, теперь будет вести героя вверх, к Богу. Параллель между этими фрагментами может показаться необычной: Алексей стремится к Асе, а лирический герой — к Господу. Однако Асю в данном случае следует воспринимать как олицетворение любви, а не как конкретную девушку. Как уже отмечалось, героиня не столько фигурирует в действии романа, сколько в воспоминаниях и размышлениях Алексея, и образ Аси важен для героя как воплощение любви, которая прежде наполняла его сердце.

Стихотворение «Лестница» в сборнике «В четверг после дождя» находится в части «Намерение жить», что придает поэтическому тексту новый положительный смысл. Стихотворение дарит роману жизнеутверждающий финал, лирический герой доходит до последней ступени и приходит на суд к Богу:

И сказал: все так кончали...

И сказал: все так вначале... Проходи (1, 563)

Бог прощает Алексея, и он продолжает свой путь, начинает свой путь. Смерть оказывается частью жизни — человек умирает, чтобы его душа возродилась. Здесь вновь появляется характерное для поэзии Битова отношение к смерти: конец — это начало, «без разрыва / Из смерти — жизнь»<sup>35</sup>. Поэтическая формула завершает роман-пунктир и дарит ему удивительный и неожиданный финал, будто прозу автор отводит для жизни с ее грехами, а в поэзии отставляет возможность осуществления чуда.

История Алексея Монахова, описанная в прозе, и стихотворение «Лестница», предлагающее альтернативное продолжение сюжета, являются ярким примером парных текстов Битова. Лирическому герою дается гармония, в то время как его двойник, прозаический герой, никогда не сможет ее достичь. Как отмечалось выше, аналогичным образом лирический герой стихотворения «Рассвет» обретает просветление, тогда как Монахов продолжает страдать от утраты эмоций.

Как было показано, стихотворения в романе-пунктире «Улетающий Монахов» раскрывают образ главного героя и поддерживают баланс разных точек зрения. Нельзя не заметить, что стихотворения, затрагивая ту же тему, что и проза, зачастую привносят в изображаемую проблематику философско-

---

<sup>35</sup> Битов А. Г. В четверг после дождя. С. 22.

символический подтекст, метафизическую перспективу, а в результате житейская, конкретно-бытовая ситуация кризиса, в котором оказался Алексей Монахов, последовательно углубляется и универсализируется.

Поэзия Битова обладает редким качеством стихов прозаика: тексты легко «вынимаются» из прозы и составляют отдельные поэтические книги. Однако по-настоящему адекватное и глубокое понимание битовских стихотворений, при всей их самодостаточности, целостности, смысловой и эстетической завершенности, все же требует использования соответствующего прозаического контекста.

### **Стихотворения в романе-эхо «Преподаватель симметрии»**

В предисловии к «Преподавателю симметрии» Битов рассказывает историю создания романа, якобы переведенного с иностранного языка: «Давным-давно, еще в дописательской молодости, в моем "геологическом" прошлом, мне попала книжка неизвестного английского автора "The teacher of symmetry"»<sup>36</sup>. Чтобы практиковаться в изучении языка, Битов взял книгу в экспедицию, но лень, усталость и ироничные взгляды приятелей вскоре заставили забыть о чтении. Осенью, когда наступили непрекращающиеся дожди, все вспомнили о книге и попросили Битова пересказать ее. Он набрасывал в тетрадку по рассказу в день, без словаря, «до чего догадываясь, что присочиняя» (11). Экспедиция закончилась, писатель «отмучился и с удовольствием забыл муку и книгу в той мокрой тайге» (11), а через десять лет нашел рукопись своего перевода и решил завершить его, но самой книги не оказалось даже в самых больших библиотеках...

---

<sup>36</sup> Битов А. Г. Преподаватель симметрии. М., 2008. С. 11. Далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием страниц в скобках.

Несмотря на то, что нельзя отрицать возможность существования первоисточника, очевидно, что запутанная история о воспроизведении сюжета потерянной книги — элегантная мистификация Битова. Фамилия неизвестного автора Э. Тайрда-Боффина вымышлена и переводится с английского как «уставший исследователь». Частью литературной загадки также является портрет Э. Тайрда-Боффина с годами жизни, приведенный на первых страницах романа: писатель умер в год рождения Битова (1937), а инициал «Э», совпадающий с русской буквой «А», напоминает о имени настоящего автора — Андрей.

В «Преподавателе симметрии» читатель сталкивается со сложной системой повествователей. Битов называет себя переводчиком книги Э. Тайрд-Боффина, который исследует творчество Урбино Ваноски — главного героя и «автора» нескольких частей романа. О. Ю. Осьмухина так характеризует эту повествовательную структуру: «Битов воспроизводит и развивает нарративное устройство набоковского текста, основанное на игровом отождествлении автора-повествователя-героя»<sup>37</sup>.

Действительно, создается впечатление, что Битов во многом осознанно следует приемам Набокова, его стилю и языку. Роман «Преподаватель симметрии» представлен как «перевод с иностранного» и в завуалированной форме посвящен Набокову: И. Б. Роднянская заметила, что имя Урбино Ваноски — анаграмма, и прочитывается как «Сирин[у] Набокову»<sup>38</sup>. Имя Э. Тайрда-Боффина (A. Tired-Boffin) тоже зашифровано — инициал «А» становится частью анаграммы — «Andrei Bitoff». Образ главного героя Урбино Ваноски связан с Набоковым, а образ его исследователя Э. Тайрда-

---

<sup>37</sup> Осьмухина О. Ю. «Набоков как воля и представление...»: Набоковский реминисцентный слой в российской прозе последних лет // Мир науки, культуры, образования. 2009. № 2. С. 49.

<sup>38</sup> Роднянская И. Б. По обе стороны одностороннего мира // Новый мир. 2009. № 1. С. 164.

Боффина проецируется на Битова. Урбино Ваноски, как и Набоков, поэт-прозаик, и в романе приведены в том числе и английские стихи героя.

Некоторые стихотворения «Преподавателя симметрии» были написаны еще до создания основного прозаического текста. В одном из комментариев к роману Битов шутливо преподносит этот факт: «...русский человек всегда норовит начать с того, что полегче. Я и начал со стихов» (238). Автор хотел создать роман, в котором поэзия перекликалась бы с прозой. Поэтические тексты сопутствуют прозаической истории и время от времени прерывают ее. Главная особенность такой композиционной структуры заключается в дискретности: каждая часть (и прозаическая, и поэтическая) самостоятельна и независима. Жанр романа-эхо позволил автору писать текст на протяжении долгого времени и печатать главы отдельно друг от друга, а стихотворения, вынимая из прозаического контекста, помещать в поэтические сборники. При такой разобщенности глав важную роль в романе играют мотивы и образы, которые на ассоциативном уровне скрепляют текст. В предисловии автор отмечает: «Читатель волен отдать предпочтение тому или иному рассказу, но если он осилит все подряд и расслышит эхо, распространяющееся от предыдущего к следующему и от каждого к каждому, то он обнаружит и источник его, то есть прочтет и сам роман, а не набор историй» (15–16).

Как уже было сказано, Битов представляет себя переводчиком романа, а не его создателем. Авторство стихотворений он также приписывает своему герою Урбино Ваноски. В одном из комментариев к роману раскрываются причины такого решения. Битов признается: «От своего имени я еще писать не рисковал, а вот от имени героя... тем более "перевод с иностранного"... "Четверг" вроде годится. Набрасываю по инерции "Смерть невесты"» (239). Получается, что за изящной мистификацией с исчезновением книги и сложной нарративной структурой скрыта серьезная задача — «выдумать автора». В «Преподавателе симметрии» можно найти подтверждение этой

мысли. Урбино Ваноски говорит Э. Тайрду-Боффину: «Все думают, что самое трудное — выдумать, что написать... Нет, самое трудное — выдумать того, кто пишет» (80). Герои-авторы нужны Битову не только как реализации общей структуры «эхо», но и для создания иллюзии, что сам писатель не имеет отношения к сюжету, героям, стихотворениям и выступает только как переводчик, посредник между имплицитным читателем и настоящим автором.

Битов считал свою поэзию любительской, то есть непрофессиональной, незащищенной, и поэтому никогда не старался привлечь к ней особого внимания публики. На протяжении долгого времени Битов создавал миф, что он иногда сочиняет маленькие ироничные стихотворения после окончания больших серьезных романов. Такие тексты-«постскриптумы» действительно существуют, и в некоторых присутствуют шуточные нотки, однако, стихотворения из романа «Преподаватели симметрии» вряд ли можно отнести к категории ироничных или несерьезных произведений. Битову всегда было важно оставаться «профессионалом» в писательском деле. В романе «Пушкинский дом» есть мысль о том, что ничего нельзя скрыть в слове: «Писать — вообще стыдно. Профессионал защищен хотя бы тем, что давно ходит голый и задубел и закалился в бесстыдстве. Он так много о себе уже сказал, разболтал, выдал...»<sup>39</sup>.

В главе «Забывчивое слово» представлены три стихотворения Урбино Ваноски, посвященные смерти, — «Смерть невесты», «Похороны семени», «Последний случай писем». Рассмотрим, как они соотносятся с текстом романа «Преподаватель симметрии» и какова их роль в произведении.

Урбино Ваноски — состоявшийся писатель, взявший псевдоним Рис Вокнаби. Герой переживает духовой кризис после смерти своей невесты, и,

---

<sup>39</sup> Битов А. Г. Пушкинский дом. М., 1989. С. 118.

не зная, как ему жить дальше, убегает на остров. Автор подчеркивает, что герою двадцать семь лет. Для персонажей Битова это очень важный возраст. Модесту Одоевцеву было двадцать семь, когда он написал рассуждения «Бог есть» и «Бога нет», Леве — двадцать семь, когда появилась статья «Три пророка». Вспомним фрагмент из «Пушкинского дома» об этом: «...люди рождаются и живут непрерывно до двадцати семи <...> они живут непрерывно — и в двадцать семь умирают <...> С этого момента, как говорит далее Лева, человек начинает "ведать, что творит", и "блаженным" уже больше быть не может <...> человек должен решить и избрать дальнейший путь, не опаздывая и потом уже не оглядываясь. Перед ним три дорожки, как перед богатырем. Бог, черт или человек. Или, может быть, Бог, человек, смерть. Или, может быть, Рай, Ад и Чистилище...»<sup>40</sup>. Урбино Ваноски также стоит на распутье. Он не знает, как ему жить после смерти возлюбленной, и убегает от реальности. На неизвестном острове Урбино Ваноски знакомится с Лили. Она гадает на кофейной гуще, и герой превращает ее рассказы в сюжеты своих стихотворений: «...она замечательно гадала на кофейной гуще, и ему сразу захотелось писать стихи по сюжетам, так произвольно и прихотливо рождавшимся при истолковании кофейной графики...» (219–220).

Урбино Ваноски называет свои стихотворения — «Стихи из кофейной чашки». В кофейной гуще Лили увидела красивую девушку в восточном платье. Урбино Ваноски узнает в этом образе Дику, свою погибшую возлюбленную, и пишет стихотворение «Смерть невесты». Автор представляет «подстрочник» оригинала и «черновик» своего перевода. Битов создает иллюзию, что это наброски, полные авторских сомнений. Стихотворения окончательно не сформированы, и их незавершенность придает тексту чрезвычайную легкость и подвижность. Поэтический текст отражает, как автор подбирает нужное слово:

---

<sup>40</sup> Битов А. Г. Пушкинский дом. С. 227–228.

Но смерть, как смерть, легка,  
 А жизни не поправишь...  
 Река... рука... мягка  
 Рояль без струн и клавиш.  
 (Сомнительна «река»...)  
 Рука без струн и клавиш...(234)

Смерть приобретает в стихотворении черты легкости и света, потому что связана с образом героини, невесты: «И жизнь, как ты, мертва» (234).

Обратимся к «подстрочнику». Он начинается с того, что умер «он», и «она» подносит к его губам зеркальце. В зеркальце отражается героиня — как отразилась бы смерть: «Так / она не отразилась, / а / покинула / зеркало...» (236). Затем автор пишет: «Это жизнь его / на миг / отразилась в зеркале / и, / узнав себя / узнав / что это она / покинула его / с той же легкостью / как / дыхание на зеркале» (236).

Образ героини очень неоднозначен. Она воплощает в себе одновременно жизнь и смерть — рядом с фатой упоминается саван. При этом ее облик не отталкивает и не пугает. Смерть растворяется в легком и светлом образе героини. Невеста пролетает, как луч или бабочка, и тень ее движения уподобляется падающей фате.

В главе «Забывчивое слово» Урбино Ваноски читает Лили стихотворение «После крещения». Оно имеет несколько точек соприкосновения с текстом «Смерть невесты». Строчка «У дурака, что зеркальцем играет» (224) напоминает о зеркальце в руках лирической героини: «Простенькое дочкино зеркальце / поднесла она к губам» (235).



Рассмотрим необычное описание пейзажа в стихотворении «После крещения»:

Не знало небо, что луна взошла,  
 Что солнце скрылось. Темнота густела.  
 Вокруг незнанию не было числа —  
 Никто не знал. И в этом было дело (223)

В описываемой природе отсутствует движение, это статичная мертвая картина, при этом наполненная живыми яркими красками заходящего солнца. «Незнанье» природы заключается в том, что она не слышит, не видит, не чувствует: она мертва и жива, как и лирическая героиня.

Интересно, что в стихотворении «Смерть невесты» образ героини очень условен, намечен несколькими штрихами, и конкретных черт Дики в нем нет. Поэтический парный текст настолько далек от сюжета «Преподавателя симметрии», что искать прямые параллели с романом было бы непродуктивно. Может даже показаться, что «Смерть невесты» несколько искусственно помещена Битовым в роман, потому что стихотворение только в контексте всего произведения напоминает о Дике и Урбино Ваноски. Автор вводит историю с гаданием и этим подталкивает читателя к сопоставлению невесты с образом погибшей девушки. Урбино Ваноски преподносит Лили свое стихотворение как поэтическое воплощение ее слов, и читатель уверен, что в образе невесты редуцируются и поэтизируются черты героини прозы. Однако в стихотворении не могла в полной мере отразиться конкретика характера Дики, потому что оно было написано до создания романа.

Можно предположить, что «Смерть невесты», как некоторые стихотворные парные тексты Битова, является наброском будущего образа, но существенных переключек между произведениями очень мало.

Впоследствии Битов включил «Смерть невесты» в поэтический сборник «В четверг после дождя», и стихотворение оказалось независимым от истории Урбино Ваноски и Дики.

Итак, прозаический и поэтический текст получились связанными очень условно, но автор неслучайно оставил стихотворение в романе. Поэтический «дубликат» выполняет важную функцию в произведении. Он выводит роман на метафорический уровень: в его контексте события прозаического текста переосмысляются, поэтизируются и универсализируются. «Смерть невесты» не соотносится непосредственно с эмпирической историей Дики, но имеет глубокую, сущностную связь с ее судьбой в универсально-символическом плане. В прозаическом тексте смерть героев преподносится как нелепая и трагичная. Дика погибает в зоопарке, Урбино Ваноски умирает, нажав таинственную кнопку. В поэтическом варианте смерть не вызывает подобных недоумений и воспринимается как нечто естественное, неизбежное и закономерное.

Если в «Смерти невесты» доминирует образ персонажа, то в остальных стихотворениях, включенных в роман-эхо, выводятся на универсально-символический уровень такие слагаемые прозаического текста, как идея и сюжет.

В стихотворении «Похороны семени» эксплицированы основные концепты романа. Обратим внимание на начало стихотворения: «Хоть что-нибудь додумать до конца! — / Обидней и отрадней нет венца...» (247). Подобная мысль есть в главе «Посмертные записки Тристрам-клуба» (в английском варианте «The Inevitability of the Unwritten» — «Неизбежность ненаписанного»). У авторов, фигурирующих в данной главе, было правило не дописывать свои произведения. Потенциальный текст для членов Тристрам-клуба имеет не только равные права с написанным произведением, но даже

выигрывает у него — идея всегда лучше ее материализации. Принцип «недописывания» собственных текстов проецируется членами клуба на собственную жизнь: «Мы живы, пока судьба еще не сложилась» (273). В стихотворении звучит мысль о том, что смерть — это целое число, то есть то, что получилось, когда задача решена, а остаток — это будущее. В нерешенности, незавершенности — возможность продолжения.

Битов в какой-то степени сам следует этому принципу. Он неслучайно выбрал форму «черновика» и «подстрочника» для стихотворения «Смерть невесты» и обозначил эту жанровую специфику в названии. Такими определениями автор стремится подчеркнуть незавершенность текста и предмета изображения. Это живые легкие строки, которые будто случайно подсмотрены читателем у писателя. В самих жанрах романа-эха или романа-пунктира присутствует потенциальная возможность продолжения и определенная «обреченность» на незаконченность.

«Похороны семени» — стихотворение-конспект, в котором суммируются основные мысли-образы романа и шире — битовского творчества. Например, строчки «Так право человека есть свобода / Подумать ложно, рядом с мыслью — право» (247) соотносятся с идеей, высказанной автором в «Пушкинском доме» по поводу статьи «Три пророка»: «...может, и не так уж он не прав, то есть, может он и не прав, но имеет *право*»<sup>41</sup>. Или в рассказе «Птицы» встречается строчка, которая полностью дублирует поэтическую: «Деление на единицу есть реальность» (247).

В то же время, не следует полагать, что стихотворение «Похороны семени» являет собою буквальное повторение мотивов и концептов из битовской прозы. Порой содержащиеся в нем переклички с прозаическими аналогами приобретают ярко выраженный полемический характер. Так,

---

<sup>41</sup>Битов А. Г. Пушкинский дом. С. 241.

например, обстоит дело с ключевым для «Похорон семени» мотивом бессмертия. В тексте стихотворения появляется упоминание о зерне, которое, падая в землю, не умирает, а приносит плоды. Семя — символ рождения и жизни. Оно погребается в землю, и жизнь продолжается: «без разрыва / из смерти — жизнь» (248). Так мыслит лирический герой, но в романе читатель сталкивается совершенно с другим подходом к этой проблеме. В конце романа Урбино Ваноски, чувствуя приближение смерти, старается не думать о том, что будет с его душой, и очевидно, что за этой внутренней анемией и молчанием скрывается абсолютное безверие.

В одном из комментариев Битов упоминал, что однажды показал Бродскому стихотворения из «Преподавателя симметрии»: «...Тут-то, на Невском, и попадается мне Иосиф <...> я излагаю ему свой проект, прошу профессиональной консультации» (239). Прочитав «Смерть невесты», Бродский представил Битову собственный только что написанный текст о смерти девушки — «Бобо мертва, но шапки недолой...». Возможно, Бродский в какой-то степени повлиял на автора «Преподавателя симметрии», и это отразилось на некоторых вошедших в роман стихотворениях. Однако в целом можно уверенно утверждать, что Битов, отказавшись подражать великому современнику, встал на путь полемического дистанцирования от художественных принципов Бродского.

Обратимся к образу лирической героини Битова. Она и жива, и мертва одновременно: «потому что ее уже не было — / а лишь облачно, она только что была, / только что вышла, / что ее можно найти сейчас в саду / (об этом в комнате оставлена записка / из ветерка занавески, / нечитаной книги / и надкушенного яблока) — / что она уже там / среди деревьев...» (236). Автор стремится оставить ее образ неопределенным. Битов использует эпитет «облачно», что наталкивает читателя на мысль о смерти героини, а затем выбирает глагол движения «вышла» — невеста не выплывает, не

растворяется, она выходит — и тем самым опровергает первое представление о ее смерти.

Бродский конкретнее и определеннее пишет о смерти лирической героини, чем Битов:

Ты всем была. Но, потому что ты  
Теперь мертва, Бобо моя, ты стала  
Ничем — точнее, сгустком пустоты<sup>42</sup>

В стихотворении «Похороны семени» битовская полемика с художественной философией Бродского носит еще более отчетливый характер. Лирический герой Битова говорит о том, что смерти нет, это лишь этап («без разрыва / из смерти — жизнь» (248)). В поэтическом мире Битова категории пустоты не существует, в то время как в стихотворении «Бобо мертва, но шапки недолой...» лирический герой Бродского рассуждает: «Наверно, после смерти — пустота. / И вероятнее, и хуже Ада»<sup>43</sup>.

Интересно, что в прозаических текстах Битову скорее близка точка зрения Бродского. Например, как уже было сказано, в «Улетающем Монахове» героя мучает постоянное ощущение пустоты. Когда Ася умирает, это чувство доходит до предела: «Неба не было. Бога не было. Черта не было. Земли не было»<sup>44</sup>.

Третье стихотворение «Последний случай писем» дублирует сюжет из главы «Вид неба Трои». Урбино Ваноски приезжает на вокзал, он ждет свою призрачную Елену — очередной мираж, за которым гонится, пытаясь найти

---

<sup>42</sup> Бродский И. А. Собр. соч.: В 7 т. СПб.; М., 1997. Т. 3. С. 308.

<sup>43</sup> Бродский И. А. Собр. соч.: В 7 т. Т. 3. С. 308.

<sup>44</sup> Битов А. Г. Империя в четырех измерениях. Т. 1. С. 520.

соответствие фотографии. Герой перепутал число, и на следующий день получил гневную телеграмму от девушки, которая не дождалась его на вокзале. Такая же ситуация воспроизводится в стихотворении — герои разминутись, не совпали по времени.

Время идет в одном направлении, и его невозможно остановить. Только когда человек почувствует настоящее время, он обретает счастье. Лирический герой настаивает на «этимологической» родственности слов «счастье» и «сейчас».

Время линейно, и этим противопоставлено симметрии. «Последний случай писем» — стихотворение о невозможности симметрии в дисгармоничном мире. Жизнь в таком воплощении оказывается не нужна герою, и настроение текста резко меняется: «И стоит жизни — смерть!» (263). Все переворачивается, смерть приобретает особенное значение и ценность: «Жизнь хамит, а смерть — любезна / хотя бы тем, что не пройдет, как боль» (264). Лирический герой позволяет себе сравнить жизнь и смерть, потому что воспринимает их как равнозначные величины. Он смиряется и принимает смерть как необходимый и закономерный этап своего пути.

Каковы бы ни были причины, побудившие автора обратиться к поэзии, очевидно, что в поэтических текстах образы, идеи и сюжеты развиваются не так (или не совсем так), как в прозаических аналогах. Читатель, сталкиваясь с запутанной системой прозаического повествования, причудливым игровым сюжетом, комичностью, сопряженной с трагизмом, доходит до определенного этапа восприятия произведения, когда большее напряжение на данном уровне текста уже невозможно. И именно поэзия помогает автору вывести сюжет на новый виток. Примерно такая же ситуация обнаруживается в случае с парными текстами в «Улетающем Монахе»: когда образ героя окончательно

сформирован и определен на уровне прозы, автор обращается к поэзии. Перед читателем уже не Алексей, а лирический герой стихотворения «Рассвет».

Бродский писал в эссе «Поэт и проза» о Цветаевой: «Каждый автор развивает — даже посредством отрицания — постулаты, идиоматику, эстетику своих предшественников. Цветаева, обращаясь к прозе, развивала себя — была реакцией на самое себя»<sup>45</sup>. То же можно сказать и о прозаике Битове. Автор обратился к поэтической форме, чтобы вступить в диалог со своей прозой: он спорит прежде всего с собственным творчеством, со своими основными концепциями и образами.

---

<sup>45</sup> Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. СПб., 2001. Т. 5. С. 140.

**Стихотворение «После крещения»  
как «претекст» рассказа «Человек в пейзаже»**

Стихотворение «После крещения» было рассмотрено выше как одно из стихотворений, включенных в роман «Преподаватель симметрии», и проанализировано в контексте его содержания. Некоторые парные стихотворные тексты имеют не один прозаический аналог, а несколько. Так, «После крещения» соотносится также с романом «Оглашенные», точнее с одной его главой. Битов дал стихотворению подзаголовок «Человек в пейзаже» (1982) и указал на связь с рассказом-главой с таким же названием, который был создан на год позже. Если связь «После крещения» с «Преподавателем симметрии» исключительно концептуальна и определяется контекстом, то в случае с рассказом «Человек в пейзаже» обнаруживается совершенно другой тип парности.

Поэтический текст Битову иногда нужен как этап становления еще не написанной прозы. В известной мере это своеобразный «набросок» прозаика, сохраняющий «обретенный эмоциональный опыт»<sup>46</sup>. Подобный вид парного стихотворения условно назван в данной работе «претекстом». «Претексты»

---

<sup>46</sup> *Хворостьянова Е. В.* Лирика Андрея Битова: поэтика автоперевода. С. 96.



принципиально отличаются от таких парных стихотворений, как «Смерть невесты» или «Рассвет» (которые тоже были написаны до прозы) тем, что обнаруживают гораздо больше общих черт с прозаическим аналогом.

«После крещения» фиксирует идею автора, которая затем в полном, развернутом виде воплотится в рассказе «Человек в пейзаже». Обратимся к примерам, иллюстрирующим тесную связь поэтического текста с прозаическим:

Закат не ведал, как он красен был,  
 Морская гладь не для себя серела,  
 Не видел ветер, как он гладь рябил,  
 И дерево на это не смотрело.

Они стояли в ночь заточены,  
 Незримы для себя, свища, пылая,  
 Ни световой, ни звуковой волны  
 Не изучив, но ими обладая.

Не знало небо, что луна взошла,  
 Что солнце скрылось. Темнота густела.  
 Вокруг незнанию не было числа.  
 Никто не знал. И в этом было дело<sup>47</sup>

Сравним с фрагментом из «Человека в пейзаже». Павел Петрович говорит герою: «А то, что вы видите, разве видит себя? Ну тварь земная видит для своей насущности. А деревья, травы, горы, реки? Они не видят. Вы никогда не представляли себя камнем или ветвью? Конечно, представляли. Закрепляли себя на месте, располагали в пространстве... И при

---

<sup>47</sup> *Битов А. Г.* В четверг после дождя. С. 66.

этом тосковали от бедности доставшегося вам для обзора мира. И каждый раз, не замечая того, вы продолжали видеть и даже слышать, будто у камня или ветки есть глаза и уши».<sup>48</sup> В прозаическом отрывке развивается идея поэтического текста: окружающий неодушевленный мир не способен видеть, мыслить, знать что-либо. Фрагмент из рассказа «Человек в пейзаже» не просто близок теме или настроению поэтического текста, он представляет собой прозаическое переложение того, что уже было написано в стихотворении. Это самый яркий пример последовательного и четкого развития идей парного текста в последующем прозаическом произведении Битова.

Обратимся к истории создания стихотворения, чтобы обозначить ряд особенностей парных текстов. Стихотворение носит название «После крещения», потому что Битов написал его сразу же после совершенного с ним обряда: «В 1982 году, во время пребывания в Грузии, я, наконец, был удостоен крещения <...> После этого удивительного обряда на грузинский манер, у меня было ощущение, что я принял своего рода двойное крещение: когда я вышел из монастыря и посмотрел на мир, на тот пейзаж, который оттуда открывается, то почувствовал, что само пространство, сам этот великолепный мир словно принимали участие в Таинстве. В Батуме я написал стихотворение "После крещения"»<sup>49</sup>.

Стихотворение и рассказ Битова насыщены библейскими аллюзиями и реминисценциями. Имя Павла Петровича в религиозном контексте рассказа «Человек в пейзаже» приобретает особое значение: читатель вспоминает

---

<sup>48</sup> *Битов А. Г.* Империя в четырех измерениях: В 4 т. Т. 4. С. 110. Далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием тома и страниц в скобках.

<sup>49</sup> Интервью: Писатель, президент Российского ПЕН-клуба Андрей Битов // Портал-Кредо. URL: <http://www.portal-credo.ru/site/?act=news&id=90024&type> (дата обращения: 13. 04. 2014).

учеников Христа, апостолов Петра и Павла. Павел Петрович дает герою старый кованый ключ «от храма», как несколько раз упоминает автор, а апостолу Петру Христос доверил хранить ключи от Рая, Царства Небесного. В конце произведения главный герой и Павел Петрович оказываются в саду: «И какая-то оконченность, исполненная скорби и счастья, светилась в закатном воздухе, застоявшемся между яблонь. Здесь было преддверие рая, последняя черта раздумья перед тем, как — неизвестно что. Мы дошли до конца» (4, 151). Образ сада важен в творчестве Битова: это и конкретный Ботанический сад родного Аптекарского острова, и Сад, подобный райскому.

Павел Петрович говорит главному герою, что Господь сотворил мир, а затем человека «по образу и подобию», «чтобы был тоже художник, способный оценить» (4, 151). Человек пришел в готовый, сотворенный Богом мир и стал его последним элементом.

Стихотворение-«претекст» интересно тем, что оно практически полностью «расшифровывается» прозой Битова. В свете вышесказанного попробуем прочитать последние четверостишия:

Кого свое творение веселит?

Кто верует в себя? Кому ключи от рая?

И волосы — лишь ветер шевелит

У дурака, что зеркальцем играет.

Кто строит не себе — не тот в дому живет.

Кто создал жизнь — не ищет смысла жизни.

Мысль свыше — не сама себя поймет.

И путник сам себя в своем пути настигнет<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Битов А. Г. В четверг после дождя. С. 66.

Стихотворение и рассказ насыщены отсылками к библейскому тексту. Все они достаточно очевидны, и читатель легко угадывает их происхождение. Автор не стремится завуалировать религиозные источники и в некоторых случаях даже указывает на цитатный характер текста:

Тень облак, сосен шум и шорох трав,  
 Напрягши ветер, вечер чуял кожей...  
 И умирал. И, «смертью смерть поправ»,  
 Опять вознесся и опять не ожил<sup>51</sup>

«Смертью смерть поправ» — слова из известного праздничного пасхального песнопения: «Христос воскрес из мертвых, смертию смерть поправ, и сущим во гробех живот даровав». Ставя кавычки, Битов, помимо всего прочего, возможно, в какой-то мере дистанцируется от этой точки зрения. Христос умирает и воскресает, но по логике текста Битова этого не происходит. Такое полемическое дистанцирование от библейского источника может показаться странным — особенно же учитывая тот факт, что стихотворение было написано человеком, только что принявшим крещение. Попробуем разобраться, почему в творчестве Битова это оказывается возможным и даже закономерным.

В рассказе «Человек в пейзаже» Павел Петрович говорит о Боге-отце и Боге-сыне: «Он — отец единственного сына, и того отдал нам на растерзание» (4, 136). Герой воспринимает Христа как обычного человека и жалеет его «отца». В стихотворении автору также необходим приближенный к человеческому, а не божественному образ Христа, потому что так он может быть сравним с лирическим героем. Дело в том, что Битов написал стихотворение скорее не о Боге (именно поэтому автор избегает упоминания имени Христа), а о человеке, который в наивысший момент творческого

---

<sup>51</sup> Там же.

единения с небом, землей, природой, становится сопоставим с создателем бытия.

Мир открывается лирическому герою, он чувствует духовное возрождение, но читателя не может не смутить строчка: «...И, "смертью смерть поправ", / Опять вознесся и опять не ожил». Здесь двойная проекция. С одной стороны, эта строчка о Христе (что подтверждает прямая отсылка к церковному тексту). С другой стороны, автор говорит о лирическом герое и о его попытке возрождения. Даже искренне радуясь только что принятому крещению, стоящий за лирическим героем автор не может полностью избавиться от скепсиса и обрести веру.

Мысль о невозможности обретения абсолютной гармонии и веры пронизывает все творчество Битова, включая и рассказ «Человек в пейзаже». Прозаический текст заканчивается так: «...и кто мне сейчас скажет, что я не жив, если на мне, живом, согреваются цыплята, и мы все втроем сейчас живы, живы и выживаем, борясь пусть с разным, но все — с холодом?» (4, 163). Герой Битова сомневается и в то же время пытается уверить себя, что тепла в нем больше, чем холода. Читатель сталкивается с коллизией «жизнь-смерть», «живой-мертвый», которая уже знакома по «Улетающему Монахову» или «Запискам из-за угла».

Важная особенность парного текста «После крещения» в том, что оно (в отличие от остальных стихотворений) не обнаруживает противоречий с прозаическим аналогом. В стихотворении «После крещения» только намечаются все самые важные вопросы, которые будут волновать главного героя «Человека в пейзаже»: творение человека Господом, подвиг Христа и т. д. В рассказе все образы и мотивы, которые в стихотворении лишь обозначены, обретают полноценное воплощение и развитие.

Однако, несмотря на все сказанное выше, «После крещения» является самостоятельным и по-своему завершенным произведением, которое может быть воспринято в качестве «претекста» лишь в соотнесении с рассказом «Человек в пейзаже».

### **Стихотворения «Двенадцать» и «Гранту» как поэтические «дубликаты» «Пушкинского дома» и «Уроков Армении»**

Многие стихотворения Битова выполняют «прозаические» задачи. Например, являются «черновиками», в которых формируются замыслы будущих прозаических текстов; становятся элементами романов... Может сложиться впечатление, что поэзия нужна Битову исключительно для создания прозы. Такой взгляд значительно упрощает и рационализирует поэтическое творчество писателя. Но если стихотворение лишь часть романа и полностью подчиняется ему, то как оно может публиковаться независимо от прозаического текста в поэтическом сборнике? Если стихотворение просто сохранившийся черновой набросок, в котором пунктиром очерчены контуры будущей прозы, то есть ли вообще необходимость печатать его? В битовском творчестве очень велика роль контекста, в который помещены (и в котором воспринимаются читателем) стихи: в рамках романа стихотворение становится его частью, а в поэтическом сборнике может быть прочитано как самостоятельное произведение. Также и стихотворения-черновики становятся «черновиками» лишь в соответствующем прозаическом контексте — и тогда можно угадать в них черты будущих романов. Таких сложных и спорных случаев в поэзии Битова достаточно много, но есть также и ряд парных стихотворений, которые были написаны после прозаических

аналогов и никогда не входили в их состав. Рассмотрим парную связь между такими текстами, как «Двенадцать» и «Пушкинский дом», «Гранту» и «Уроки Армении», которые никогда не выполняли задачи черновика и не являлись элементами прозаического произведения.

«Двенадцать» имеет подзаголовок «Конспект романа "Пушкинский дом"». Стихотворение было написано «по инерции раскаленного пера»<sup>52</sup> после окончания работы над «Пушкинским домом» и стало «отголоском» прозаического текста. В стихотворении «Двенадцать» Битов собрал ключевые образы, идеи и символы романа, и оно получилось очень насыщенным и отчасти иронически-эклектичным. В центре стихотворения история Левы, спроецированная на сюжет «Медного всадника». «Двенадцать» кажется шутивным и травестийным стихотворением, в котором конфликт разрешается в пародийно-игровой форме.

Битов возвращается к самым важным, с его точки зрения, мотивам «Пушкинского дома». Поэзия прозаика интересна тем, что помогает достаточно точно определить, что является наиболее значимым для самого автора в его произведениях. То, что может оказаться незамеченным в романе, становится центральным в пространстве небольшого стихотворения.

«Двенадцать» являет собою пример пародийно-иронического преломления прозаического текста в стихотворной форме. Переключение с одного, более привычного мировоззренческо-психологического регистра на другой помогает писателю увидеть предмет изображения в новом ракурсе. В этом плане стихотворение «Гранту» является более сложной формой парного текста: в нем автор продолжает и развивает мотивы, развернутые в прозаической книге «Уроки Армении».

---

<sup>52</sup> Битов А. Г. В четверг после дождя. С. 5.

Парное стихотворение для Битова — возможность вновь обратиться к важному для него материалу и связанному с ним эмоциональному опыту. «Гранту» появилось через несколько лет после «Уроков Армении» и стало переосмыслением некоторых идей прозаического текста. В отличие от «Двенадцать» оно менее импульсивно, шутливо, перед читателем вполне серьезное философское размышление. «Гранту» представлено в форме стихотворного послания к другу Битова, писателю Гранту Матевосяну, который часто упоминается в «Уроках Армении».

«Уроки Армении» (1969) являются автобиографическим текстом, в котором автор максимально свободно представил собственные мысли. Граница между автором и главным героем, прозаиком Андреем Битовым, имеет очень размытый характер. Такой тип повествования обусловлен жанром путевых заметок. Эта форма также позволяет автору дискретно описывать все события, которые происходят с главным героем.

Заметки об экзотической стране представляют собой историю обретения духовного опыта: впечатления от храма Гехард или озера Севан оказываются очень яркими и заставляют героя многое осмыслить. Герой сопоставляет традиции и менталитет двух народов — армянского и русского. Подчеркивается, что в Армении герой «учится». Эта мысль эксплицирована в заглавии всей книги, а также в названиях некоторых глав: «Урок языка», «Урок истории», «Урок географии», «Урок веры».

Для главного героя характерен скептицизм. Его терзают сомнения разного рода, и это приводит к болезненным абберациям в восприятии мира. Показателен эпизод, когда герой приезжает на озеро Севан. Его поражает удивительно яркий свет, и герой сравнивает свои эмоции с очень конкретным ощущением: «Так светло бывает только при зубной боли» (3, 88). Болезненное отношение авторского персонажа к миру в данном фрагменте



передано буквально, такое состояние было характерно и для практически всех героев предшествующих произведений Битова. Подобно другим битовским персонажам, рассказчика в «Уроках Армении» терзает мысль о симулятивности, мнимости окружающих его явлений, он сомневается даже в факте собственного существования. Все в мире представляется герою слишком сложным, противоречивым и изменчивым. Аналогичным образом в написанных несколькими годами ранее «Записках из-за угла» непрерывающийся поиск ответов на преследующие вопросы и постоянные сомнения приводил автобиографического героя в состояние мрачной и трагической безысходности: «Я писал о том жестоком, смертельном моменте, когда оболщания и утилитарные идеи вдруг начинают слетать, как шелуха, когда мир открывается в своем извечном и неумолимом равновесии, когда <...> относительность и преходящность идеи леденит сердце, опадают руки, как листья, и ты стоишь на ветру, пытаешься удержать последний свой лист, и умираешь в этот момент умудрения...» (1, 247). В «Записках из-за угла» герой-скептик не верит, что мир может быть простым и понятным. Сама возможность подобного мировосприятия вызывает у него горькую насмешку: «...это приятно укутываться в плед романтики: черное и белое, ад и рай, добро и зло, — как мило видеть двоичный мир четко разделенным, с таким резким разграничением света и тени...» (1, 263). Добро и зло, правда и ложь смешались, и уже невозможно отделить одно от другого. Граница между черным и белым размыта тысячами оттенков, и неизвестно, существовала ли она когда-нибудь.

Новизна «Уроков Армении» в том, что здесь битовский герой-скептик предпринимает отчаянные усилия по преодолению мучающих его сомнений и обретению веры, ибо наступил момент, когда он не может больше признавать иллюзорность и симулятивность мира: «скептик — это существо, обращенное к каждому, без разбора, с мольбой, чтобы его разубедили в его горьком опыте» (3, 195). По ходу развертывания сюжета герой «Уроков

Армении» обнаруживает воистину идеальный локус, «средоточие тотальной адекватности»<sup>53</sup>, в котором все является подлинным и воплощенным. Здесь, в Армении мир предстает перед героем божественно простым и понятным: «все было тем, что оно есть: камень — камнем, дерево — деревом, вода — водой, свет — светом, зверь — зверем, а человек — человеком. Где труд был трудом и отдых — отдыхом, голод — голодом и жажда — жаждой, мужчина — мужчиной и женщина — женщиной. Где всем камням, травам и тварям соответствовали именно их назначение и суть, где бы всем понятиям вернулся их исконный смысл...» (3, 130). Описывая конкретную страну, Битов в то же время создает образ идеально прекрасного мира, подобного Раю.

Впрочем, мысль о принципиальной новизне «Уроков Армении» в творческой биографии Битова требует важной оговорки. Дело в том, что и в предшествующих битовских произведениях герой-скептик порой обретал (хотя и ненадолго) некое подобие внутренней гармонии, что позволяло ему радостно сознавать реальность, а не иллюзорность как собственной жизни, так и окружающей действительности. Так, например, в уже упомянутых «Записках из-за угла» герой в финале произведения чувствует внутреннее возрождение: «Можно, оказывается, жить так, что любовь твоя будет любовью, дело — делом» (1, 250). В «Дачной местности» герой обретает чувство подлинности и воплощенности, когда, гуляя с ребенком, учит его говорить: «Они видели речку, он говорил ему: «Видишь, речка?» — сын смотрел на речку. Сергей говорил: «Это речка», и это была действительно речка. Он говорил сыну «Вот коза», и это была действительно коза. Он говорил сыну: вот дерево, вот мальчик, вот дом, — и все это было действительно так, как он это ему говорил. <...> Он ощущал нечто гениальное в этой назывной простоте вещей и слов, и ему казалось, он

---

<sup>53</sup> *Большев А. О.* Андрей Битов в поисках «чрезвычайной воплощенности» // *Большев А. О.* Шедевры русской прозы в свете психобиографического подхода. СПб., 2011. С. 321.

находится на каком-то высшем пороге, за которым все-то и начинается, и что на этом пороге новой логики, нового мышления, нового мира, наверно, редко кто стоял» (1, 120).

Интересно, что все приведенные примеры похожи синтаксическим построением. Конструкции «это есть это» или, наоборот, «это есть не это, а то» характерны для прозы Битова. Подобные формулы обнаруживают связь со сквозной, лейтмотивной битовской темой, которую Л. А. Аннинский обозначил так: «Просвет между именем (словом, названием, знаком) и тем, что за этим именем стоит в реальности»<sup>54</sup>. Битова волнует проблема соотношения означающего и означаемого. Писатель пытается определить, какое действительное содержание обнаруживается за такими словами, как «любовь», «зло», «грех»... Становится понятно, что автор, которому так свойственно «мучительное самоуглубление»<sup>55</sup> и «пристальная пунктуальность мысли»<sup>56</sup>, не может решить этот вопрос и постоянно возвращается к нему. Кажется, чтобы утвердиться в чем-то, необходимо усомниться: «Бога обретаешь, когда теряешь его» (1, 249).

Итак, битовский герой, буквально изнывающий под бременем врожденного скептицизма, в концовках целого ряда произведений обретает душевную гармонию и веру в простоту и подлинность бытия. Данная ситуация носит у Битова инвариантный характер. Принципиальная новизна «Уроков Армении» состоит в том, что гармония, обретаемая героем этого произведения, оказывается гораздо более прочной и уверенной. Возможно, определяющим фактором здесь стало не только пространство, но и время: Битов отрекается от скептицизма не столько потому, что Армения так

---

<sup>54</sup> Аннинский Л. А. Странный странник: Андрей Битов. Средняя Азия — Армения — Грузия — Россия. С. 129.

<sup>55</sup> Там же. С. 127.

<sup>56</sup> Там же. С. 128.

поразила его, сколько потому, что больше сомневаться и мучиться оказалось невозможно.

Впрочем, не следует преувеличивать масштабы произошедшей трансформации: преодоление скепсиса все равно оказывается в достаточной мере относительным и временным. Эпизод из «Уроков Армении», когда герой обозначает и определяет все в мире — человека, труд, свет, жажду или голод — один из самых эмоциональных. Однако вслед за просветлением, как и прежде, герой ощущает привычные сомнения: «При каких обстоятельствах покинул я эту страну? Как давно это случилось? Не помню. Как я жил дальше? Не знаю. Я просыпался, я смотрел не в окно, а на часы — утро, вечер ли? — я завтракал без аппетита, потому что, чтобы жить, надо есть. А может, жить, чтобы есть» (3, 130). Герой старается преодолеть внутренний скептицизм, но обретает уверенность в цельности и правильности мира лишь на мгновение. Он постигает истину скорее умом, чем сердцем. Мысль о высшей подлинности бытия еще не может принести ему настоящее спокойствие.

Обратимся к поэтическому «дубликату» «Уроков Армении» — стихотворению «Гранту», где Битов развил и углубил основные идеи прозаического текста.

В стихотворении сразу обращает на себя внимание то обстоятельство, что лирический герой описывая и характеризуя окружающий мир, использует простые и точные слова:

А за той грядой чужая полоса:  
Звезды, слава, заграница, голоса.

А за той границей гладь да тишина:

Чей-то холод, голод, смерть, ничья война.

А за этой тишью-гладью череда:

Никого и ничего и никогда.

А за этой чередою наш черед:

Слово, дело, крах, молчание, лед<sup>57</sup>

Мир, как и в «Уроках Армении», сузился до своих основополагающих элементов. Определенное напряжение создается, когда лирический герой называет все в мире, обозначая его «границы», и постепенно доходит до предела: холод — голод — смерть... Черта между черным и белым, добром и злом, которую герой «Записок из-за угла» считал наивной мечтой романтиков, теперь отчетливо видна для него. В стихотворении появляется важный образ горного хребта, олицетворяющего границу.

Стихотворение «Гранту» обнаруживает едва ли не прямую отсылку к одному из эпизодов «Уроков Армении». Имеется в виду сцена, в которой друзья главного героя объясняли ему значения армянских слов. В качестве подсказки они задавали гостю вопрос: хорошее это слово или плохое? «Андрей, "сурч" — это что такое? <...> Андрей, "сурч" — это хорошо или плохо?» (3, 77). Важно, что в дальнейшем этот редукционизм становится основой нового мироощущения героя. Хорошо или плохо — только два ответа на все вопросы. Для погруженного в бесконечную рефлекссию героя-скептика такое ограничение является спасением. Жить и делать выбор становится намного легче, проще: либо зло, либо добро, либо плохо, либо хорошо. Армения — это земля, где герою вдруг легко разделить все на белое и черное. Герой от скептицизма и путаницы постепенно приходит к духовной ясности и спокойствию. Чтобы обозначить все сущее, герою Битова хватает

---

<sup>57</sup> Битов А. Г. В четверг после дождя. С. 34.

тех простых слов, из которых слагается лингвистическая игра, предложенная армянскими друзьями. Вдруг все становится просто: мысль равна слову, представление о предмете равно предмету, и нет мучительной недосказанности и недоговоренности. Армения открыла ему это, и в таком контексте стихотворение «Гранту», послание другу, выглядит как контрольная работа после пройденного урока. |

Л. А. Аннинский так характеризовал это состояние героя «Уроков Армении»: «Он словно хочет что-то скомпрометировать в своей душе, прежде чем поверить. <...> Нелегко человеку, изъязвленному сомнениями, признать фундаментальной целостность представшей ему жизни»<sup>58</sup>. В «Гранту» все принципиальным образом меняется. Как уже упоминалось выше, парные тексты различаются общим настроением. В данном случае это очень заметно: эмоционально-экспрессивная стилистика «Уроков Армении» совсем не похожа на спокойную, ровную тональность стихотворения «Гранту». В «Гранту» идея гармонии перестает быть умозрительной, лирический герой видит перед собой реальный мир, а не Эдем. И взгляд героя, устремленный на окружающую действительность, трезв. Ему открыты не только светлые, но и темные стороны земного бытия, однако, его мироощущению ныне присуща ясность, основанная на способности четко разделять добро и зло, а также видеть и понимать свое место в окружающем мире.

В «Уроках Армении» доминирует образ героя, в «Гранту» — мира. В центре прозаического текста герой-скептик и его переживания: самой Армении не существует для читателя вне точки зрения персонажа; в то время как лирический герой предельно отстраняется от изображаемого и стремится к объективному взгляду.

---

<sup>58</sup> *Аннинский Л. А.* Странный странник: Андрей Битов. Средняя Азия — Армения — Грузия — Россия. С. 133.

В стихотворении неоднозначно представлена категория времени. «Гранту» начинается так:

Друг мой первый, друг мой черный, за горой...  
Наступает час последний, час второй<sup>59</sup>

«Час второй», который следует за «последним», не просто неопределенное сообщение времени. Последний час и второй час — вариант мотива цикличности, конца и начала. В главе, посвященной «Улетающему Монахову», интересна строчка: «Концу конец — начало всех начал» (1, 427). В стихотворении Леночки «Как будто бы я умер, мир стоял...» начало и конец символизируют жизнь и смерть. Выше упоминалась, что в поэзии Битова отношение к смерти совершенно иное, чем в прозе. Для лирического героя смерти не существует. Смерть — часть жизни, ее этап, конец есть начало. Эта же идея представлена в образе дерева, роняющего свои семена, или мотиве круга. Все эти символы ассоциируются с бессмертием. Также и «час второй» символизирует продолжение.

Любопытно, что стихотворения Леночки в поэтическом сборнике имеют такие названия: «Час пятый», «Час шестой», «Час седьмой». Автор объединил три текста намеком на ранее время суток. Е. В. Хворостьянова связывает эти название с одной из глав «Улетающего Монахова». В первой главе «Дверь» рассказывается о том, как мальчик ждет свою возлюбленную и постоянно смотрит на часы: три, четыре, шесть часов ночи, а она так и не появляется у своего дома<sup>60</sup>. Стихотворения действительно связаны с историей Аси и Алексея, поэтому мотив времени в такой форме мог появиться в их

<sup>59</sup> Битов А. Г. В четверг после дождя. С. 34.

<sup>60</sup> Хворостьянова Е. В. Лирика Андрея Битова: поэтика автоперевода. С. 102.

названиях. Однако постараемся понять, как подобный концепт попал в стихотворение «Гранту».

«Первый час», «Третий час», «Шестой час», «Девятый час» — название служб, совершающихся в церкви в определенное время. Их основу составляют псалмы Давида, с которыми Битов, по его признанию в одном из интервью<sup>61</sup>, хорошо знаком. Возможно, автор знал, что псалмы являются важной частью церковных служб и слышал их названия. Конечно, это только предположение, и пока нельзя подтвердить эту мысль более серьезными аргументами, однако, для Битова характерно завуалированное использование строк и фраз из религиозных источников. Если автору нравится их звучание или конструкция, он просто вставляет их в свои тексты, не обозначая как цитату. Это уже часть его произведений, и часто они приобретают в подобном контексте совершенно иной смысл. Например, строчка про первую любовь, которая была рассмотрена в предыдущей главе, в Апокалипсисе Иоанна Богослова никак не связана с чувством любви между мужчиной и женщиной. В случае с «час второй» в «Гранту» или названием стихотворений «Час пятый», «Час шестой» и т. д. вполне возможно, что Битову эти словосочетания показались интересными, емкими, и он использовал их для своих текстов. В любом случае, очевидно, что последний час и второй час — еще один мотив цикличности, вариант конца и начала только в менее яркой форме.

Обратимся к финалу стихотворения:

...Твоя мама, моя мама — вот друзья!

---

<sup>61</sup> Интервью: Писатель, президент Российского ПЕН-клуба Андрей Битов // Портал-Кредо. URL: <http://www.portal-credo.ru/site/?act=news&id=90024&type> (дата обращения: 13. 04. 2014).



Если верить им, то мы с тобой князья<sup>62</sup>

В конце резко меняется настроение текста. Стихотворение «Гранту» было рассмотрено как серьезное, философское, трагическое, и вдруг перед читателем неожиданная шутивая нотка. Такая перемена точки зрения всегда рождает динамику в тексте. В данном случае такой взгляд лирического героя на мир еще и придает стихотворению удивительную легкость: все оказывается простым. В «Уроках Армении» герой шел к постижению этой мысли очень долго, а в стихотворении она дана непосредственно — в этом основное различие между прозаическим текстом и стихотворением Битова.

Лирическому герою истина и мудрость часто даются изначально, поэтому стихотворения кажутся такими «легкими», по сравнению с прозой Битова. С. Г. Бочаров писал, что Битов несет «авторский крест усиленной самоосознанности и самооформленности»<sup>63</sup>. Автор должен обозначить все мысли и сомнения героя, и проза дает ему большие возможности для этого. Можно сделать предположение, что в силу этого авторского желания Битов и ушел из поэзии в прозу. Его проза не может быть легкой, «воздушной» — такова особенность дарования писателя. Поэзия же Битова, напротив, являет собою свет и легкость, не достигнутую, а данную гармонию. Однако, не познакомившись с прозой Битова, не всегда можно понять его поэзию. На этом уровне поэзия подчиняется прозе.

Стихотворения «Двенадцать» и «Гранту» не тот вид «постскриптумов», текстов, в которые вложены оставшиеся неосуществленными идеи автора. Переключения с более привычного мировоззренческо-психологического регистра на другой, то есть с прозаической формы на поэтическую, помогают

---

<sup>62</sup> Битов А. Г. В четверг после дождя. С. 34.

<sup>63</sup> Бочаров С. Г. На Аптекарский остров: По поводу «Первой книги автора» Андрея Битова. С. 536.

Битову поменять ракурс восприятия. В стихотворении «Двенадцать» Битов смотрит на основу своего романа, «конспект», с иронической точки зрения. Иногда в парном тексте идеи прозаического произведения могут не только варьироваться, но и развиваться и усложняться, как в стихотворении «Гранту», которое стало философским итогом «Уроков Армении».

### **Заключение: поэтическое творчество А. Г. Битова**

При сопоставлении поэтических и прозаических произведений Битова было доказано, что между ними существует особого рода связь, которую можно обозначить как парность. Парные стихотворения можно разделить на несколько видов. В данной работе их получилось четыре («претексты», «постскриптумы», стихотворения, написанные до или во время создания прозаических произведений). Эта классификация, несомненно, требует уточнения, дальнейшего деления на подвиды, поиска точных формулировок. Для этого необходимо рассмотреть и детально проанализировать гораздо больше стихотворений, чем это сделано в данной работе, и попытаться разбить их по категориям, которые уже определены. Скорее всего, стихотворения не всегда будут укладываться в поставленные рамки, и могут образоваться новые подтипы. Каждый выделенный вид стихотворений говорит о новой найденной функции парного поэтического текста по отношению к прозаическому аналогу. Пока было обнаружено лишь несколько разнообразных задач, которые выполняет поэзия Битова.

Парные тексты — достаточно сложное явление, и в данной работе все внимание было уделено их изучению, при этом были проигнорированы многие любопытные стихотворения, которые не имеют своей прозаической пары. Могло сложиться неверное впечатление, будто бы стихотворения Битова в принципе не существуют без прозаического «двойника». Напротив,

парных стихотворений меньше, чем обычных, не имеющих пары, и, если ставится цель понять природу поэтического творчества Битова в целом, конечно, нельзя ограничиваться только теми текстами, которые тесно связаны с прозой.

Следует помнить, что стихотворения Битова в какой-то мере «зашифрованы» и разгадать их смысл иногда помогает не только прозаический контекст, но и биографический материал. Даже незначительные (на первый взгляд) комментарии автора по поводу того или иного стихотворения могут оказаться решающими.

Как было отмечено, отношение Битова к своей поэзии менялось. Прозаик не сразу пришел к стихотворной форме, однако, достаточно быстро почувствовал необходимость в своем творчестве «вариативности». Обрисовав историю с «Записками из-за угла», внимание в данной работе сконцентрировалась на поиске новых видов парных текстов и особенностей их связи между собой. Однако можно продолжить периодизацию парных текстов и попытаться понять их эволюцию. Ведь поэтическое творчество Битова не могло не меняться на протяжении многих лет. Стоит заметить, что эта проблема не может быть решена без тщательного изучения всего корпуса поэтических текстов.

Распределив максимальное количество стихотворений по типам и, следовательно, по функциям, осознав изменение природы парных текстов на протяжении долгого времени, будет поставлен самый сложный вопрос, о котором уже было упомянуто: что заставляет Битова в какой-то момент обратиться к поэзии и почему для него это так важно? Эту проблему, возможно, продуктивнее было бы рассматривать шире, в универсальном, выходящем за рамки битовского творчества плане: почему прозаикам необходимо время от времени обращаться к поэтической форме? Достаточно

много примеров писателей, которые, в отличие от Битова, скромно называющего свои стихотворения любительскими, всю жизнь пытались предстать в глазах своих читателей прежде всего поэтами. Истории таких авторов, как Набоков, чье творчество было рассмотрено в первой части работы, Бунин, Шаламов, по-своему уникальны, однако, сравнив их, скорее всего возможно найти нечто общее.

Стихотворения далеко не всегда служат для Битова формой художественного черновика. Битову (возможно, как и другим поэтам-прозаикам) необходимо время от времени «переключаться» с прозаической формы на поэтическую, чтобы «скорректировать» собственное творчество. То есть поэзия Битова — это реакция на его прозу. Битов-поэт продолжает и развивает деятельность Битова-прозаика, споря с ним, находясь в сложных диалогических отношениях.

## Итог

Анализ стихотворений и парных прозаических текстов в творчестве Набокова и Битова позволяет сделать следующие выводы. Поэзия обоих писателей-прозаиков оказывается неотъемлемой частью их творчества, частью их единого большого художественного текста. Принцип повторов определенных образов, микросюжетов или мотивов и существование парных текстов в произведениях Набокова и Битова подтверждает, что творчество поэта-прозаика является единой художественной системой. Стихотворения Набокова и Битова часто являются моделями будущих романов и рассказов или продолжают развивать смысл прозаического текста.

В конце каждой части данной работы о Набокове и о Битове было приведено заключение, касающееся непосредственно выводов о творчестве того или иного рассматриваемого автора. В последнем обобщающем заключении будет намечена перспектива продолжения изучения темы парных текстов и еще раз будет затронут вопрос, что же есть понятие «парность».

Лирику прозаика невозможно рассматривать как нечто периферийное. Парные тексты иллюстрируют, как развивается замысел художника: нередко именно в стихотворениях можно обнаружить зарождение художественного образа, который затем полностью раскрывается в прозе автора. Пример писателей Набокова и Битова показывает, что творчество художника едино:

тот или иной текст являются в творчестве автора ступенькой к последующему произведению. Автор и его мысль раскрываются именно в этом движении и динамике, и, только осознавая это, можно прийти к постановке важного теоретического вопроса: что есть парные тексты? Частное явление, термин, применимый исследователем к творчеству поэтов-прозаиков, или же некий метод работы самого художника над собственным материалом? Возможно, и то, и другое. С одной стороны, «парные тексты» — удобное название для обозначения родственных на смысловом или мотивном уровне текстов, с другой стороны, если задуматься, почему они в принципе возникают в творчестве того или иного автора, то можно предположить, что их появление — это часть процесса осуществления художественной работы. Например, автор размышляет над решением той или иной проблемы, как это происходило с Набоковым и Битовым, которые очень остро воспринимали тему смерти. Оба писателя прибегали к рассмотрению вопроса категорий вечности, рая и бессмертия души и в поэзии, и в прозе. Меняя регистры, то есть переходя с прозаической формы на поэтическую и наоборот, художник приближается к постижению смысла той или иной волнующей его темы. Сложно сказать, могут ли Набоков или Битов быть удовлетворены нахождением какого-либо ответа на такой величины поставленные вопросы, однако, переход с одного регистра на другой может дать писателю ощущение некоего движения в рамках заданной темы.

Иными словами, рождение нового текста часто становится у прозаиков-поэтов или поэтов-прозаиков результатом перехода в область иной литературной формы. Подобная смена поэтического языка на прозаический или наоборот является одним из художественных методов писателей, и, возможно, есть некий творческий прием, помогающий авторам в развитии своих идей и образов.

## Библиография

### В. В. Набоков

#### Список источников:

1. Набоков В. В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990.
2. Набоков В.В. Собр. соч. русского периода в 5 т. СПб., 1999.
3. Набоков В. В. Стихотворения. СПб., 2002.
4. Набоков В. В. Защита Лужина, Камера обскура, Лолита, рассказы. М., 2003.
5. Набоков о Набокове и прочем. Интервью. Статьи. Рецензии. М., 2002. С. 294.

#### Список научной литературы:

1. Авижас А. А. О некоторых свойствах художественной реальности в романе В. Набокова «Машенька» // Филологический вестник Ростовского государственного университета. 1997. № 1. С.15–21.
2. Аверин Б. В. Гений тотального воспоминания. О прозе В. Набокова // Звезда, 1999. № 11. С. 158–164.
3. Александров В. Е. Набоков и потусторонность. СПб., 1999.
4. Анастасьев Н. А. Феномен Набокова. М., 1992.
5. Басилашвили К. О. Роман Набокова «Соглядатай» // В. В. Набоков: Pro et contra. СПб., 1997. С. 806–815.

6. Бахрах А. В. По памяти, по записям. Paris, 1980.
7. Битов А. Г. Одноклассники: К 90-летию О. В. Волкова и В. В. Набокова // Новый мир. 1990. № 5. С. 224–242.
8. Битов А. Г. Ясность бессмертия: Воспоминания непредставленного // Набоков В. В. Круг. Л., 1990. С. 3–20.
9. Бло Ж. Набоков. СПб., 2000.
10. Бойд Б. Владимир Набоков: Русские годы. СПб., 2010.
11. Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах Владимира Набокова. М., 1998.
12. Булавина М. А. Цветопись как художественный прием в романе Набокова «Подвиг» // Семантика языковых единиц. М., 1993. Ч. 3. С. 104–107.
13. Давыдов С. С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. Munchen, 1982.
14. Дашевская О. А. Мифологема рая в лирике В. Набокова. // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 2. Томск, 2000. С. 5–16.
15. Демурова Н. М. Алиса на других берегах // Кэрролл Л. Приключения Алисы в стране чудес. Набоков В. В. Аня в стране чудес. М., 1992. С. 27.
16. Ерофеев В. В. Набоков в поисках потерянного рая // Набоков В. В. Другие берега. Л., 1991. С. 5–22.
17. Зверев А. М. Набоков. М., 2001.
18. Коваленко А. Г. «Двоемирие» В. Набокова // Вестник Российского университета дружбы народов. 1994. № 1. С. 93–100.
19. Левин Ю. И. Заметки о «Машеньке» В. В. Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra. СПб., 1997. С. 364–374.
20. Липовецкий М. Н. «Беззвучный взрыв любви»: Заметки о Набокове // Урал. 1992. № 4. С. 155–176.
21. Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета // Ю. М. Лотман и тартуско-московская школа. М., 1994.



22. Маликова М. Э. «Первое стихотворение» В. Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra. СПб., 1997. С. 741–772.
23. Млечко А. В. Игра, метатекст, трикстер: пародия в «русских романах» В. В. Набокова. Волгоград, 2000.
24. Медарич М. Владимир Набоков и роман XX столетия // Russian Literature. № 29. 1991. С. 79–100.
25. Мулярчик А. С. Верность традиции: Рассказы В. Набокова 20–30-х гг. // Литературная учеба. 1989. № 1. С. 167–169.
26. Носик Б. М. Мир и дар Владимира Набокова. М., 1995.
27. Павловский А. И. К характеристике автобиографической прозы русского зарубежья: И. Бунин, М. Осоргин, В. Набоков // Русская литература. 1993. № 3. С. 30–53.
28. Погребная Я. В. «Плоть поэзии и призрак прозрачной прозы...»: лирика В. В. Набокова. М., 2011.
29. Полушин В. Л. Цветовые сны В. Набокова // Кодры. 1989. № 2. С. 69–73.
30. Прокофьева Л. П. Цветовые и смысловые модуляции в звуковой архитектонике поэтического текста (на материале стихотворения Набокова «Бабочка») // Художественный текст: антология и интерпретация. Саратов, 1992. С. 117–121.
31. Пуля И. И. «Несказанно нежный мир»: Стихи и рассказы В. Набокова 20-х годов // Культура и творчество. 1993. С. 127–142.
32. Пятигорский А. Чуть-чуть о философии Владимира Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra. СПб., 1997. С. 340–348.
33. Рягузова Л. Н. Система эстетических и теоретико-литературных понятий В.В. Набокова: Понятийно-терминологический словарь. Краснодар, 2001.
34. Рягузова Л. Н. Субстанциально-мифологические представления как элементы поэтического мира В. Набокова. Краснодар, 2006.
35. Сконечная О. Ю. Люди лунного света в русской прозе Набокова:

- (К вопросу о набоковском пародировании мотивов Серебряного века) // Звезда. 1996. № 11. С. 207–214.
36. Смирнов В. Г. Стихи Набокова // Набоков В. В. Стихотворения. М., 1991. С. 5–19.
37. Солоухин В. И. Поэт В. Набоков: Предисловие // Москва. 1989. № 6. С. 16.
38. Спивак М. Л. «Колыбель качается над бездной...»: Философия детства В. Набокова // Детская литература. 1990. № 7. С. 23–26.
39. Степанова Н. В. Мотив воспоминаний в русских романах В. Набокова. Курск, 2001.
40. Столярова С. О. О пограничной ситуации в произведениях В. Набокова // Типология литературного процесса и творческая индивидуальность писателя Пермь, 1993. С. 109–120.
41. Струве Г. П. Русская литература в изгнании. Париж, 1984.
42. Тименчик Р. Д. «Письма о русской поэзии» В. Набокова // Литературное обозрение. 1989. № 3. С. 96–97.
43. Толстая Н. И. «Спутник яснокрылый»: О поэзии В. Набокова // Русская литература. 1992. № 1. С. 188–192.
44. Толстой А. Д. Византийская образность поэзии В. Набокова // Русская провинция. 1995. № 1. С. 81–85.
45. Топоров В. Н. Набоков наоборот // Литературное обозрение. 1990. № 4. С. 71–75.
46. Учитель К. А. Музыкальный узор судьбы Владимира Набокова // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 95–96.
47. Федоров В. С. Отчаянье и надежда Владимира Набокова // Набоков В. В. Соглядатай; Отчаянье: романы. М., 1991. С. 6–20.
48. Федоров В. С. О жизни и литературной судьбе Владимира Набокова // Набоков В. В. Стихотворения и поэмы. М., 1991. С. 5–16.
49. Федотов О. И. Между Моцартом и Сальери: о поэтическом даре Набокова.

Москва, 2014.

50. Хазин М. Г. Сквозь все то, чем я смолоду жил... // Колумна. 1990. № 12. С. 8–12.

51. Целкова Л. Н. В. В. Набоков в жизни и творчестве. М., 2002. 52.

Шаповалов М. А. «Все, чем пленяла жизнь земная» // Простор. 1989. № 1. С. 121–122.

53. Шишкин М. П. Русская Швейцария. М., 2012.

54. Шраер М. Д. Набоков: темы и вариации. СПб., 2000.

55. Яновский А. О. О романе Набокова «Машенька» // В. В. Набоков: Pro et contra. СПб., 1997. С. 842–851.

56. Tammi P. Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis. Helsinki, 1985.

## **А. Г. Битов**

### **Список источников:**

1. Битов А. Г. Империя в четырех измерениях: В 4 т. СПб., 2008.

2. Битов А. Г. В четверг после дождя. СПб., 1997.

3. Битов А. Г. Преподаватель симметрии. М., 2008.

4. Битов А. Г. Пушкинский дом. М., 1989.

5. Битов А. Г. Серебро-золото. Дубль. М, 2005.

6. Бродский И. А. Собр. соч.: В 7 т. СПб.; М., 1997.

7. Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. СПб., 2001.

### **Список научной литературы:**

1. Аверин Б. В. История моего современника А. Г. Битова // Звезда. 1996. № 1. С. 192–197.

2. Ананичева В. Е. В поисках формы: «Пушкинский дом» А. Битова // Филология. Вып. 3. Саратов, 1998. С. 42–48.
3. Аннинский Л. А. Странный странник: Андрей Битов. Средняя Азия — Армения — Грузия — Россия // Аннинский Л. А. Локти и крылья. Литература 80-х: надежды, реальность, парадоксы. М., 1989. С. 127–139.
4. Аппанова Т. А. Цитатные заглавия в романе Андрея Битова «Пушкинский дом» // Открытые культуры. Ульяновск, 2002. С. 205–207.
5. Безъязыкова И. А., Кутмина О. А. Автор и герой в художественном мире А. Битова // Филологический ежегодник. Вып. 3. Омск, 2000. С. 104–112.
6. Берг М. Ю. Антиподы: писатель дневной и ночной // Новое литературное обозрение. 1997. № 28. С. 223–231.
7. Богданова О. В. Роман А. Битова «Пушкинский дом»: (Версия и вариант постмодерна). СПб., 2002.
8. Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы: (60-90-е годы XX века - начало XXI). СПб., 2004.
9. Большев А. О. Андрей Битов в поисках «чрезвычайной воплощенности» // Большев А. О. Шедевры русской прозы в свете психобиографического подхода. СПб., 2011. С. 317–338.
10. Бочаров С. Г. На Аптекарский остров: По поводу «Первой книги автора» Андрея Битова // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 535–550.
11. Бочаров С. Г. Лирика ума, или Пятое измерение после четвертой прозы // Новый мир. 2002. № 11. С. 174–178.
12. Бочаров С. Г. Ахиллес и черепаха. Автор и герой в литературном мире Андрея Битова // Новый мир. 2008. № 2. С. 168–177.
13. Генис А. А. Беседа четвертая: пейзаж зазеркалья. Андрей Битов // Звезда. 1997. № 5. С. 228–231.
14. Дубшан Л. С. «Чай», ранняя проза Андрея Битова // Русские пиры. СПб., 1998. С. 366–388.

15. Ерофеев В. В. Памятник прошедшему времени // Октябрь. 1988. № 6. С. 203–204.
16. Иванова Н. Б. Судьба и роль // Дружба народов. 1988. № 3. С. 244–255.
17. Карабчиевский Ю. А. Точка боли: О романе Андрея Битова «Пушкинский дом» // Новый мир. 1993. № 10. С. 218–234.
18. Ксепма В. О. «По ту сторону лобной стенки»: Конспект непроизнесенного диалога по поводу некоторых сочинений писателя А. Г. Битова // Литературное обозрение. 1989. № 3. С. 24–27.
19. Курицин В. Н. «Странный опыт», или Жизнь в музее // Новый мир. 1989. № 4. С. 184–186.
20. Кутмина О. А. Система книгосложения А. Битова: Лирическое и аналитическое в его творчестве // Авторское книготворчество в поэзии. Омск, 2008. С. 34–41.
21. Лавров В. В. Три романа Андрея Битова, или Воспоминания о современнике // Нева. 1997. № 5. С. 185–195.
22. Липовецкий М. Н. Разгром музея: Поэтика романа А. Битова «Пушкинский дом» // Новое литературное обозрение. 1995. № 11. С. 230–244.
23. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997.
24. Марчук Н. Н. Круг и круги событий в рассказах А. Битова // Литература и общественное сознание: варианты интерпретации художественного текста. Вып. 7. Бийск, 2002. Ч. 1. С. 135–138.
25. Миронова Г. С. Панэкологические мотивы в романе А. Битова «Оглашенные» // Природа и человек в художественной литературе. Волгоград, 2001. С. 208–216.
26. Орлицкий Ю. Б. Присутствие стиха в «пушкинской» эссеистике А. Битова // Наш Пушкин. Иваново, 1999. С. 133–146.
27. Оскоцкий В. Д. Алексей Монахов на randеву // Литературное обозрение. 1977. № 1. С. 55–57.

28. Осьмухина О. Ю. «Набоков как воля и представление...»: Набоковский реминисцентный слой в российской прозе последних лет // Мир науки, культуры, образования. 2009. № 2. С. 49–52.
29. Павловцев М. Г. «Попытка новой формы»: два романа о «герое своего времени»: (А. С. Пушкин «Евгений Онегин» и А. Битов «Пушкинский дом») // Филологические традиции и современное литературное образование. М., 2002. С. 51–54.
30. Роднянская И. Б. К началу души: Мир детства в прозе А. Битова // Детская литература. 1988. № 2. С. 19–22.
31. Роднянская И. Б. Новые сведения о человеке // Битов А. Г. Обоснованная ревность: Повести. М., 1998. С. 6–20.
32. Роднянская И. Б. Преодоление опыта, или Двадцать лет странствий // Новый мир. 1994. № 8. С. 222–232.
33. Роднянская И. Б. По обе стороны одностороннего мира // Новый мир. 2009. № 1. С. 164–169.
34. Рыбальченко Т. Л. Мотив фотографии в прозе А. Битова // От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996. С. 178–191.
35. Рыбальченко Т. Л. О современном типе монологического романа // Проблемы метода и жанра. Вып. 18. Томск, 1994. С. 234–249.
36. Сухих И. Н. Сочинение на школьную тему: (1964-1971, 1978-... «Пушкинский дом» А. Битова) // Звезда. 2002. № 4. С. 224–234.
37. Топоров В. Н. Аптекарский остров как городское урочище (общий взгляд) // Ноосфера и художественное творчество. М., 1991. С. 200–279.
38. Тяпугина Н. Ю. Поэтика времени в прозе А. Битова // Русский роман XX века: Духовный мир и поэтика жанра. Саратов, 2001. С. 252–262.
39. Хворостьянова Е. В. Лирика Андрея Битова: поэтика автоперевода // Русская литература. 2007. № 1. С. 87–103.
40. Хирш М. Основоположник постмодернистского направления в русской литературе: Обзор американской критики творчества Битова // Литературоведение на пороге XXI века. М., 1998. С. 467–472.

41. Черняк М. А. «Сцепление времен»: Пушкин, Набоков, Битов // А. С. Пушкин и В. В. Набоков: Сборник докладов международной конференции. 15-18 апреля. 1999. СПб., 1999. С. 365–372.
42. Чэнсэс Э. «Жизнь в ветреную погоду» Битова: творческий процесс в жизни и в литературе // Русская литература XX века. СПб., 1993. С. 536–553.
43. Чансес Э. Экология вдохновения. СПб., 2006.
44. Шаравин А. В. «Природа города» в произведениях Ю. Трифонова, А. Битова, В. Маканина // Природа и человек в художественной литературе. Волгоград, 2001. С. 273–278.
45. Шеметова Т. Г. Бог, пророк и герой в прозе А. Битова // Литература и религия: проблемы взаимодействия в общекультурном контексте. Улан-Удэ, 1999. С. 87–92.
46. Шмид В. Андрей Битов — мастер «островидения» // Шмид В. Проза как поэзия. СПб., 1994. С. 206–214.
47. Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе. М., 2005.
48. Яценко С. А. Творчество А. Битова в аспекте литературной традиции // Коммуникативные аспекты языка и культуры. Томск, 2001. С. 238–241.
49. Chances E. «Sunny side up»: Creativity in Andrei Bitov's «Sun» // Canadian American Slavic studies. Irvine, 1988. V. 22. №1/4. P. 329–336.
50. Chances E. Authenticity as the tie that binds: Andrej Bitov's «Armenia lessons» // Russian literature. Amsterdam, 1990. V. 28. № 1. P. 1–10.
51. Nakhimovsky A. S. Looking back at paradise lost: The Russian nineteenth century in Andrei Bitov's «Pushkin house» // Russian literature triquart. Ann Arbor, 1989. № 22. P. 195–204.
52. Shaw K. Gender and identity in Andrei Bitov's «Bol'shoi shar» // Canadian American Slavic studies. Irvine, 1994. V. 28. № 1. P. 53–65.

### **Список общих работ по теории литературы; словари:**

1. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика. М., 1984.

2. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
3. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002.
4. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996.
5. Холшевников В. Е. Мысль, вооруженная рифмами. СПб., 1984.
6. Эткинд Е. Г. Материя стиха. Париж, 1985.
7. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. М., 2001.
8. Литературный Санкт-Петербург: XX век. Прозаики, поэты, драматурги, переводчики: В 2 т. / под ред. О.В. Богдановой. СПб., 2011.

### **Интервью:**

1. Не посягай, или Соображение прозаика Андрея Битова о поэзии / беседу ведет Л. Калюжная // Литературная учеба. 1993. № 3. С. 66–68.
2. Интервью: Писатель, президент Российского ПЕН-клуба Андрей Битов // Портал-Кредо. URL: <http://www.portal-credo.ru/site/?act=news&id=90024&type> (дата обращения: 13. 04. 2014).