

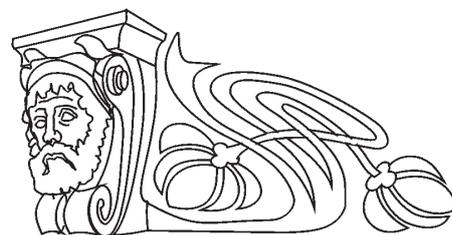


Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2022. Т. 22, вып. 1. С. 99–104
Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism, 2022, vol. 22, iss. 1, pp. 99–104
<https://bonjour.sgu.ru>

<https://doi.org/10.18500/1817-7115-2022-22-1-99-104>

Научная статья
УДК 821.161.1.09-3+929Набоков

Техника «потока сознания»: бергсонизанское истолкование психологии в прозе В. Набокова



Д. А. Бережнов

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Россия, 119991, г. Москва, ГСП-1, Ленинские горы, д. 1

Бережнов Денис Алексеевич, аспирант кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса, bereg.halya@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0680-4136>

Аннотация. В статье предлагается теоретическое истолкование афоризма Набокова о внутренних монологах Джойса. Набоков считал, что мышление обладает экстравербальным характером и не может быть до конца воплощено в слове. Он полагал, что Джеймс Джойс ошибался, когда облек поток внутренней жизни в ригидную словесную форму. Для Набокова мышление, как непрерывная континуальность психологических состояний, должна быть противопоставлена технике «потока сознания» и подвигаться в сторону лирического синтетизма. Чтобы воплотить повествовательный принцип, писатель выдвигает метод синтетической работы со словом, которая растворяет словесный материал в сквозном движении смысла. Унифицированное значение слова подвергается деформации и принимает гибкую флюидную форму, вливается без остатка в другие слова, образуя подвижную палитру значений. В основных положениях Набоков был структурно созвучен интуитивной философии А. Бергсона, который понимал «поток сознания» как неделимую мелодию, но не продуманный монтаж психических состояний (в прозе Джойса). Теоретики «потока сознания» (Л. С. Выготский, А. Бергсон) предполагали, что «поток» не может быть разделен на моменты, предметы и формы, он есть синкретическое становление, недоступное обратному членению на слова. Если перевести суждение на литературу, то она не может быть подвергнута пересказу. В качестве вывода автор приходит к заключению: поздняя проза Набокова синтетична в самом основании, реализует принцип длительности на самом глубинном уровне речи, из чего следует, что русскоязычный писатель воплотил принципы бергсонизма полностью, когда в «Даре», через текучую речь, изображал сознание ускользающим и неопределимым. Так, факты душевной жизни Годунова-Чердынцева невозможно уловить интеллектуальными средствами, поток сознания, Бергсон, Набоков, Джойс, мышление, синтетизм, динамика, психологизм, интуиция

Ключевые слова: длительность, поток сознания, Бергсон, Набоков, Джойс, мышление, синтетизм, динамика, психологизм, интуиция

Для цитирования: Бережнов Д. А. Техника «потока сознания»: бергсонизанское истолкование психологии в прозе В. Набокова // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2022. Т. 22, вып. 1. С. 99–104. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2022-22-1-99-104>

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

'Stream of consciousness' technique: Bergsonian interpretation of psychology in the prose by V. Nabokov

D. A. Berezhnov

Lomonosov Moscow State University, GSP-1 Leninskie Gory, Moscow 119991, Russia

Denis A. Berezhnov, bereg.halya@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0680-4136>

Abstract. The following article offers a theoretical interpretation of Nabokov's aphorism on Joyce's inner monologues. Nabokov supposed that thinking is extraverbal and cannot be fully embodied in a word. He assumed that James Joyce was wrong to materialize the stream of inner life in a rigid verbal form. For Nabokov, thinking as an uninterrupted continuum of psychological states, should be opposed to the 'stream of consciousness' technique and should be moved towards the lyrical synthetism. In order to embody the narrative mode, the author puts forward the method of synthetic technique, which dissolves the word material in the pervasive flow of meaning. The unified meaning of the word undergoes deformation and gains a flexible, fluid-like form, pours/merges completely with other words, forming a versatile palette of meanings. Nabokov's fundamental principles were structurally related to the intuitive philosophy of A. Bergson, who considered the 'stream of consciousness' as an indivisible melody, but an improperly considered artistic montage of mental states (in Joyce's prose). Theorists of the 'stream of consciousness' (L. S. Vygotsky, A. Bergson) assumed that the 'stream' cannot be divided into moments, objects and forms, it is a syncretic formation, which cannot be subjected to the reverse decomposition into words. Applied to literature, this statement means literature cannot be retold. Then the author comes to the conclusion that Nabokov's late prose is substantially synthetic, it implements the principle of duration at the deepest level of speech, which allows us to say that the Russian-speaking writer completely actualized the prin-



ciples of Bergsonism when in the *Gift*, through the flowing speech, he portrayed consciousness as elusive and indefinable. Thus, the facts of Godunov-Cherdyntsev's spiritual life cannot be grasped by intellectual means, they can only be contemplated intuitively.

Keywords: duration, stream of consciousness, Bergson, Nabokov, Joyce, thinking, synthesisism, dynamics, psychologism, intuition

For citation: Berezhnov D. A. 'Stream of consciousness' technique: Bergsonian interpretation of psychology in the prose by V. Nabokov. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2022, vol. 22, iss. 1, pp. 99–104 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2022-22-1-99-104>

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)

В литературе модерна было выдвинуто новое понимание психологизма. Предметом изображения становились дорефлективные, глубинные психологические процессы, которые невозможно выразить, не обращаясь к средствам сугубо художественного, т.е. искусственного, воспроизведения душевных явлений. Одним из таких средств выступила техника «потока сознания». В труде «О психологической прозе», посвященном изучению эволюционных форм «психологической литературы», Л. Я. Гинзбург делает по этому поводу несколько важных методологических замечаний. Рассматривая устройство внутренних монологов Толстого и отмечая, что писателю удалось «показать своего рода поток сознания, но только оформленный рационалистически», она указывает, что это «оформление в конечном счете столь же условное, как и всякое другое, – поскольку настоящий поток сознания вообще не может быть выражен словами» [1, с. 210].

С. Кораблева, исследовательница творчества Джойса, писала, что функция автора при установке на воспроизведение психической континуальности такого рода «заключается в анонимном придании невербальным образам сознания, не опосредованным словесной формой в сознании персонажей, вербальной формы» [2]. Действительно, техника «потока сознания» состоит в *вербализации* мыслительных процессов, которые составляют как бы подводное, еще не оформленное течение семантических единиц, совершающееся на глубине сознания. Психические факты оттуда могут быть выведены на свет лишь условно, только в результате грубой кристаллизации. Мышление в данном случае не вполне коррелирует с речевым оформлением, содержит больше, чем может выразить слово, и обладает более зыбкой природой. В связи с этим техника «потока сознания» способна выразить действительное движение мысли лишь в *ограниченной степени*, потому что опирается на отвердевшие словесные формы, в корне противоположные безотчетной флюидности содержаний сознания и тому явлению, которое Бергсон называл «длительностью».

Однако для того чтобы изобразить «поток» внутренней жизни, необязательно делать ставку на вербализацию. Однажды в интервью О. Тоффлеру Набоков поделился некоторыми соображениями по поводу внутренних монологов Джойса: «Мы думаем не словами, а призраками слов. Джеймс Джойс ошибался, облакая мысли в

своих вообще-то превосходных внутренних монологах излишней словесной плотью» [3, с. 140]. По Набокову, процессуальная сущность мышления, которая обладает беспредметным характером, должна и выражаться в беспредметной форме. Иными словами, чтобы передать мышление, закрытое от наличных языковых форм, нужно создать условия, в которых мысль будет обеспечена «бессловесным» течением, противоположным тому, что предлагает внешняя речь, т.е. строго отделенные друг от друга понятия.

В каком-то смысле само понятие «потока сознания» в применении к Джойсу содержит некоторое противоречие, поскольку оно предполагает речевую непрерывность, в то время как в действительности писатель изображает максимально дискретную картину внутреннего развертывания (недаром С. С. Хоружий сравнивал «поток сознания» с кинематографическим методом Эйзенштейна). Писатель делит целое (поток) на мельчайшие единицы, чтобы затем из них собрать его заново. Тем не менее психическая жизнь не является *суммой* внеположных состояний, она есть неделимый поток, а не совокупность. В этом плане можно быть уверенным, что теоретики «психологической континуальности» (например, А. Бергсон) посчитали бы – при всей неотразимой виртуозности – технику Джойса некорректной в отношении воспроизведения душевных процессов, поскольку она противоречит основной установке: не делить и не прерывать поток. Если Бергсон сравнивал длительность «со снежинками, из которых мы лепим снежок» [4, с. 110], то проза Джойса, продолжая сравнение, разматывает снежок на снежинки. И поскольку так созерцает психическую сферу рассудок, а не интуиция, для которой, по Бергсону, развитие состояний является «неделимой мелодией», психика не может быть рассечена на структурные части и смонтирована в прерывистой форме. Она должна воспроизводиться иначе. Возникает вопрос: каким образом тогда можно приблизить художественную речь к непрерывной и беспредметной природе мысли?

Для начала следует сказать, что живой мыслительный процесс (например, в лирических текстах) развертывается не в изолированных понятиях, но в промежуточном движении смысла и протекает *за* готовым речевым оформлением. Мышление совершается не в словах, но в отношениях между словами. Обманчивая неподвижность наличных слов должна преодолеваться в результате семантического напряжения словесных



единиц, которые должны проникать друг в друга. В жанрово-родовом плане психологическая проза набоковского типа сближается с лирикой. Набоков называл такой принцип «живым переливом строки», описывая этот процесс в метафорах воспламенения, когда «слово обыкновенное оживает», «заимствует у своего соседа его блеск, жар, тень, само отражаясь в нем и его тоже обновляя этим отражением» [5, т. 4, с. 202]. Подобным образом описывал феномен внутренней речи и Л. С. Выготский, употребляя метафору «влияние» в прямом и переносном значениях: «Смыслы как бы вливаются друг в друга и как бы влияют друг на друга, так что предшествующие как бы содержатся в последующем или его модифицируют» [6, с. 325].

В определении внутренней последовательности психологических состояний, т.е. длительности, Бергсон был структурно созвучен Выготскому. Он понимал психологический процесс как *взаимопроникновение* элементов, где каждый содержится «один в другом, а не рядом с ним». Бергсон пишет в «Опыте о непосредственных данных сознания»: «Но если мы преодолеем поверхностный слой соприкосновения между “я” и внешними вещами и проникнем в глубину организованного и живого интеллекта, то обнаружим напластование или, скорее, тесное слияние многих идей, которые в диссоциированном виде, казалось бы, являются логически противоречивыми. Самые странные сны, в которых два образа перекрывают друг друга, раздваивая нашу личность, тем не менее остающуюся единой, дают слабое представление о взаимопроникновении наших понятий в состоянии бодрствования», которое «все время совершается в самых глубоких областях нашей интеллектуальной жизни» [4, с. 109].

Мы уже говорили, что техника Джойса состоит в реверсивной диссоциации элементов, которая размальывает единство сознания на крупницы разрозненных состояний. Набоков же сознательно отказывается разрывать речевую ткань и прорисовывает психическую динамику единой чертой. *Вербализации* внутренней речи Набоков противопоставляет предельную *семантизацию* внешней: то, что «поток сознания» воплощает во внешней речи, писатель погружает во внутренний план. На поверхности употребляются те же словесные формы, но при детальном рассмотрении смысловая текучесть, которая размывает строгое значение слов и границы между ними, указывает на глубокую сочлененность речевых единиц в каком-то более подвижном и ускользающем единстве высказывания. Будучи чисто семантической, внутренняя континуальность выходит за пределы застывших вербальных форм и совершается как бы в теневой области фразы. Мышление в таком случае выражается в чистой текучести психологических форм, где слипаются не слова, но значения.

От «Соглядатая» к «Дару»

Повесть «Соглядатая» можно считать переломной в формировании зрелого стиля Набокова. Новая поэтика, предложенная в повести, состояла не только в нарративном новаторстве (о чем писала уже Н. Берберова), но и во введении революционных для прозы способов манипуляции со смысловой конституцией слова. Главным образом, она заключается в динамической интеграции речевых единиц в результате деформации унифицированного значения слова. Унифицированное значение, подвергнутое релятивизации, размывается, и словесная материя растворяется в единой прогрессии смысла. Именно смысловая динамика и служит выражением глубинных психологических данных, в корне отличном от техники «потока сознания». В зачаточной форме этот прием наблюдается уже в «Соглядатае».

В эпизоде перед самоубийством Смуров заходит в комнату. Хозяйка готовит постель, «наполняет водой кувшин, графин, затягивает шторы, что-то дергает, с разинутым черным ртом, глядя вверх», и затем наконец уходит. Смуров, оставшись один, начинает внутренний монолог. Воспоминание о графине вытесняется из повествования. Размышление героя отклоняется в сторону, и после недолгого рассуждения он «растегивает рубашку, наклоняется корпусом вперед», «отодвигает согнутую руку, так, чтобы сталь не касалась голой груди», и выстреливает. Следует отрывок: «Был сильный толчок, и что-то позади меня дивно зазвенело, никогда не забуду этого звона. Он сразу перешел в журчание воды, в гортанный водяной шум; я вздохнул, захлебнулся, все было во мне и вокруг меня текуче, бурливо. Я стоял почему-то на коленях, хотел упереться рукой в пол, но рука погрузилась в пол, как в бездонную воду» [5, т. 3, с. 53].

Семантическая техника, разработанная в отрывке, довольно проста, если помнить о графине, который немка оставляет позади Смурова. Пуля, прошедшая насквозь, попадает в графин, и вызывает *журчание воды* (внешнее), и переходит в *гортанный шум* (внутреннее), и сливается в синкретическом *гортанном водяном шуме* (внешнее и внутреннее). Далее повествователь говорит прямо: «...все было **во мне и вокруг меня** текуче, бурливо», слово *захлебнулся* в таком ракурсе относится и ко внешней, и к внутренней реальности, что окончательно закрепляется в сравнении *рука погрузилась в пол, как в бездонную воду*. Сходство положений (истекание крови (из горла) и воды (из графина)) погружается во внутренний план высказывания благодаря умолчанию о внешней причине, вызвавшей ассоциацию представлений. Герой растворяется в текучем единстве высказывания, которое приобретает амбивалентный характер, субъект соединяется с объектом, что



отражается на стилистическом устройстве фразы, где внешняя речь выражает большее количество психологических содержаний, нежели она могла бы произвести вне художественного контекста.

Жизнь сознания, как утверждал Бергсон, протекает на нескольких уровнях: на поверхности, уясняемой на языке рассудочных категорий (уровень интеллекта) и в глубине «естественного развертывания», где движется внутренняя индивидуальность, независимая от пространственных категорий (уровень интуиции). Наше «Я» в таком ракурсе предстает в «двойной форме»: «Ясной, точной, но безличной [уровень интеллекта] – и в смутной, бесконечно подвижной и невыразимой [уровень интуиции], ибо язык не в состоянии ее охватить, не остановив ее, не приспособив ее к своей обычной сфере и привычным формам» [4, с. 106]. Элементы длительности вливаются друг в друга, и потому психическую жизнь нельзя в точном смысле *определить* и даже воспроизвести в образе (ср.: «Определение есть предел, а я домогаюсь далее», – говорит Ф. Годунов-Чердынцев). В идеале она должна стать чистой музыкальностью, развертывающейся под покрывающими ее статическими символами, которая достигается в результате размыкания наличных понятий. Выдвинутый Набоковым способ переработки смысловой структуры высказывания, который он наметил в повести «Соглядатай», развивается в более поздних романах. Если мы возьмем роман «Дар» и обратимся наугад к любой странице, мы обнаружим предельное потенцирование намеченной техники.

Приводим пример: «Буш, свернув трагедию в толстую трубку, стоял в дальнем углу, и ему казалось, что в гуле голосов всё расходятся круги от только что слышанного» [5, т. 4, с. 254]. Понятно, что фраза имеет саркастический характер: *свернул трагедию в трубку* – это овеществление трагедии в ‘сверток бумаги’. Но далее смысловый вектор высказывания разветвляется. Как известно, любое слово имеет понятийную и предметную отнесенность: Набоков постоянно актуализирует двойную природу слова. Референциально *толстая трубка* – это ‘рукопись трагедии’ (предмет). Но в сочетании с *гулом голосов*, которое поддерживается фонетически на созвучии сонантов [г] и [л] и анаграмматически подготавливается словом *углу*, словосочетание *толстая трубка* актуализирует семантику смежной лексемы *труба*, что позволяет усилить акустический эффект *гула* (лексема напоминает об эхе, когда произносишь слова в трубу – из нее и *расходятся круги от только что слышанного*). В результате влияния других единиц значение употребленных лексем размывается и становится менее определенным. Границы, отделяющие одно слово от другого, стираются, и слова семантически проницают друг друга: они не рядопологаются, а взаимопроницают (вливаются) и приобретают «двойную форму».

Статическая вербальная основа преодолевается в результате поэтической обработки. Разнородные аспекты слова (звук, значение, образ) растворяются в сквозной прогрессии смысла, *слова как бы перестают быть словами*, составляются в музыкальную фразу, в которой смысл, и звучание, и синтаксис, и так далее сливаются воедино без возможности различения. (Идея Бергсона о том, что стихотворение должно представлять «осмысленную музыкальность», которая плавит косный языковой материал и таким образом избавляется от балласта слова, обнаруживается в одном из центральных пассажей «Дара»: «Кончеев, в отличие от победоносной чеканности прочих тихо и вяло пробормотавший свои стихи, но в них сама по себе жила такая музыка, в темном как будто стихе такая бездна смысла раскрывалась у ног, так верилось в звуки, и так изумительно было, что вот, из тех же слов, которые нанизывались всеми, вдруг возникало, лилось и ускользало, не утолив до конца жажды, какое-то непохожее на слова, не нуждающееся в словах, своеобразное совершенство» [5, т. 4, с. 276].)

Возьмем еще один пример. Федор после звонка Чернышевских решил перечитать недавно опубликованные стихи: «Теперь он читал как бы в кубе, выхаживая каждый стих, приподнятый и со всех четырех сторон обвеваемый чудным, рыхлым деревенским воздухом, после которого так устаешь к ночи» [5, т. 4, с. 197]. Синтетическая динамика подобных фраз является лучшей иллюстрацией идеи длительности и характерного для Набокова приема – прикровенного перехода «по ступенькам реальности».

Теперь он читал как бы в кубе – отправное сравнение уже содержит игру слов. Во-первых, это математическая степень (‘в кубе’), в которую возводят число, т.е. повествователь, перечитывая стихи, укрупняет в сознании каждую черту, как бы возводя ее в третью степень. Ср. цитату из «Утра акмеизма» О. Э. Мандельштама: «Зрелище математика, не задумываясь возводящего в квадрат какое-нибудь десятизначное число, наполняет нас некоторым удивлением. Но слишком часто мы упускаем из виду, что поэт возводит явление в десятизначную степень, и скромная внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно-уплотненной реальности, которой оно обладает» [7, с. 141–142]. Во-вторых, *куб* – это пространственная фигура, правильный шестигранник, каждая грань которого является квадратом. *В кубе* значит тогда буквально ‘внутри куба’: *выхаживая каждый стих* – это комплексная метафора, которая материализует пространство куба (*стих*), внутри которого – уже в прямом смысле – *выхаживает* повествователь. Материальная пространственность стихотворения, которое внимательно перечитывает Чердынцев (т.е. *выхаживает*), усиливается при упоминании геометрических граней куба (квадратов) в



контаминированном выражении *со всех четырех сторон*. Вторая игра слов на протяжении одного предложения (на лексеме *сторона*) заключается в накладывании выражений *с четырех сторон* (однородное пространство куба) и *со всех сторон* (конкретная протяженность, когда находишься на открытом воздухе: например, «ветер дует со всех сторон»). Оба пространства накладываются. Контаминация позволяет повествователю выбраться в третью (конкретно-данную) область, т.е. войти в окончательную реальность стиха, *обвеваемого чудным, рыхлым деревенским воздухом, после которого так устаешь к ночи*. Смена времени глагола (*выхаживал – устаешь*) и добавление обонятельных восприятий («рыхлый воздух») закрепляют эффект жизненной реальности стихотворения, которое читает Чердынцев, и оформляют переход от безличной геометрико-однородной среды к пространству живого воображения.

В результате семантического приращения процесс перечитывания стихов незаметно выводит повествование в другое пространство. Метафорическая цепочка: *стих – куб – деревенский воздух* – образует как бы *три степени*, в которых протекает нелинейное мышление повествователя и развиваются уровни реальности фразы («чудовищная уплотненность», по Мандельштаму). Она, как мы заметили, обуславливается игрой слов, замыканием речевых единиц, которые сливаются в музыкальную фразу. Если можно так выразиться, Набоков предлагает «мелодию смысла», но и она была бы несовершенна, если бы ее можно было без остатка разложить на ноты. Каждое слово в указанном предложении выходит за пределы унифицированного значения, обладает коннотациями, которые лишь в грубом приблизительном виде можно перевести на язык рассудка. Ср. Мандельштам: «...Там, где обнаружена соизмеримость вещи с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала» [7, с. 108].

Так, слово *приподнятый*, обращенное к существительному *стих*, актуализирует сразу несколько семантических зон и не исчерпывается указанием на 'возвышенность' ('приподнятость'), или на 'физическое действие' ('приподнять, чтобы рассмотреть'), или на 'возведение в степень' (в результате влияния соседних метафор), или на заботливое 'приподнять как ребенка' (от глагола *выходить*, т.е. 'пестовать', 'лелеять') и т. д. Все указанные смыслы присутствуют в слове, они мерцают в нем, но не воплощаются до конца. В связи с этим никакое единичное истолкование не способно ограничить зыбкую динамику его смыслового течения. Слово подобного рода дает подвижную палитру значений, протянутую от одного слова к другому, и ускользает от дефиниции.

В программной работе «Введение в метафизику», рассуждая о природе научного языка, Бергсон предлагает пассаж, который полностью соответствует поэтической практике В. Набокова:

«Или метафизика есть только игра идей, или, если это серьезное занятие для духа, если это наука, а не просто упражнение, – нужно, чтобы она вышла из пределов понятий и перешла к интуиции. <...> Но самой собой в собственном смысле слова она [интуиция] является только тогда, когда она переходит за понятие (курсив наш. – Д. Б.) или, по крайней мере, когда она освобождается от понятий неподатливых, вполне законченных, чтобы создавать понятия иные, совершенно не похожие на те, какими мы обычно пользуемся, – я хочу сказать, создавать представления гибкие, подвижные, почти текучие, всегда готовые принять ускользающие формы интуиции» [8, с. 1183]. Действительно, внутренняя жизнь в произведениях Набокова выходит за границы понятий. Слово-образы даны всегда как бы в «дательном падеже», пользуясь метафорой Мандельштама [7, с. 152]: боком, влоборота, спиной, ускользающие и не улавливаемые в ежедневных категориях речи (ср. образ Истины в эпиграфическом сонете к 4-й главе «Дара»). Но при этом ускользании и неопределимости они обладают единством, которое уясняется интуитивным путем.

Психологическая природа смысловой динамики

Единство, предлагаемое Набоковым, подвижно. Подвижное единство семантических элементов позволяет экстраполировать динамику смысла в сферу текучей деятельности *сознания*, поскольку повествование «Дара» на три четверти состоит из внутренней психической работы фиктивного автора (Ф. К.). Роман «Дар» всецело представляет собой то, что Бергсон называл «длительностью» или «единой разнородностью» внутренней жизни. Роман Набокова, наконец, является лирическим произведением. От начала и до конца «Дар» воспроизводит плюралистичное, но единое сквозное развитие психологических состояний, плавно перетекающих из прошлого в настоящее, что можно подтвердить буквально любой страницей романа. Даже актуальные впечатления автора (Ф. К.), наблюдения на улице, разговоры в гостиных, магазинах, детские воспоминания и творческие замыслы соединяются в синкретической мелодике представлений: на макроуровне повествования и на микроуровне семантики отдельных фраз. Выражением внутренней сферы становится стиль письма, т.е. синтетическая динамика речи. (Когда мы указываем на «психологическое содержание» стиля Набокова мы руководствуемся положением Выготского: «Везде – в фонетике, в морфологии, в лексике и семантике, даже в ритмике, метрике и музыке – за грамматическими или формальными категориями скрываются психологические» [6, с. 288].)

Синтетизм в «Даре» возводится в первый принцип и выражает органическое «созревание дара»: путь к созданию произведения, в котором



повествователь (Годунов-Чердынцев) сумеет интуитивно *увидеть* самого себя и через себя нечто «*другое*», что стоит за пределом рассудка.

Мы уже говорили, что изображение индивидуальной жизни сознания не может быть подвергнуто дискурсивному описанию. Индивидуальность в таком освещении выходит за пределы понятия и должна познаваться интуитивно, поскольку является, по выражению А. Белого («О границах психологии»), некоторым «неразложимым элементом», который «подстигает все наши единичные переживания» и лежит в области, недоступной для «статических определений» [9, с. 47]. Для такой структурообразующей, бесконечно изменчивой и ускользающей субстанции Бергсон употреблял понятие длительности, которая и есть индивидуальность, данная в протекании, познаваемая конкретно, вне языковых символов, путем прямого помещения во внутренний поток, где растворяются строгие понятия, в которых работает интеллект. «Когда поэт читает мне свои стихи, – сообщает Бергсон, – это может так затронуть меня, что я проникну в мысли поэта, в его чувства, вновь переживу то простое состояние, которое он раздробил на слова и фразы. Я сопереживаю тогда его вдохновению, я следую за ним в непрерывном движении, которое, как само вдохновение, есть неделимый акт. Но стоит мне отвлечься, ослабить то, что было во мне напряжено, как звуки, до сих пор *растворенные в смысле* (курсив наш. – Д. Б.), предстанут передо мной раздельно, один за другим, в своей материальности» [10, с. 212]. Конечное устремление Набокова состоит в реализации того «неделимого вдохновения», про которое говорит Бергсон. По крайней мере, мы можем говорить о параллелизме устремлений двух авторов. Для писателя все компоненты языка, начиная от графического начертания букв и заканчивая орнаментальным созвучием слов, стремятся к соединению. Они сжимаются в неделимой прогрессии состояний и принимают форму *экстравербальной* гармонии.

Потому набоковскую технику справедливо будет отнести к принципам, которые сам писатель связывал с «психологией в лучшем смысле слова»: «разбором впечатлений в их последовательности», которая глубоко созвучна философии А. Бергсона [3, с. 196]. Синтетизм Набокова, таким образом, подкрепляется «метафизической психологией», обоснованной французским мыслителем, которого писатель, по собственному признанию, активно читал в 30-е годы [3, с. 154].

Список литературы

1. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. М. : INTRADA, 1999. 416 с.
2. Кораблева С. Текст «потока сознания» в художественной культуре модернизма (на материале романа Дж. Джойса «Улисс»). URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/tekst-potoka-soznaniya-v-hudozhestvennoy-kulture-modernizma.htm> (дата обращения: 09.10.2021).
3. Набоков о Набокове и прочем : Интервью, рецензии, эссе / сост., предисл., коммент., подбор иллюстраций Н. Г. Мельникова. М. : Изд-во «Независимая Газета», 2002. 704 с. (Эссеистика).
4. Бергсон А. Собр. соч. : в 4 т. Т. 1. Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память. М. : Московский клуб, 1992. 325 с.
5. Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах. СПб. : Симпозиум, 2004–2009. Т. 3. 848 с. ; Т. 4. 784 с.
6. Выготский Л. С. Мышление и речь. Изд. 5-е, испр. М. : Лабиринт, 1999. 352 с.
7. Мандельштам О. Э. Соч. : в 2 т. Т. 2. Проза. М. : Художественная литература, 1990. 464 с.
8. Бергсон А. Введение в метафизику // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память / пер. с фр. В. Флеровой, И. Гольденберг. Минск : Харвест, 1999. С. 1172–1222.
9. Белый А. Собр. соч. Символизм : книга статей. М. : Культурная революция, 2010. 527 с.
10. Бергсон А. Творческая эволюция. М. : ТЕРРА-Книжный клуб, 2001. 384 с. (Канон философии).

Поступила в редакцию 12.10.2021; одобрена после рецензирования 20.10.2021; принята к публикации 10.11.2021

The article was submitted 12.10.2021; approved after reviewing 20.10.2021; accepted for publication 10.11.2021