

*К.А. Сундукова
(Самара)*

«ОТБЛЕСК КОСТРА» Ю.В. ТРИФОНОВА И НЕНАПИСАННЫЙ РОМАН ОБ ОТЦЕ НАБОКОВСКОГО ГОДУНОВА-ЧЕРДЫНЦЕВА: НЕВОЗМОЖНОСТЬ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО

Аннотация: В статье рассматривается механизм трансформации документального материала в автобиографическом произведении. В «Отблеске костра» Ю.В. Трифонов называет источником художественности «даль и простор» времени, описывая эффект, аналогичный бахтинскому эффекту изоляции. Набоков, моделируя работу памяти и воображения Годунова-Чердынцева в «Даре», подвергает рефлексии сходный механизм, характерный для автобиографического произведения вообще.

Ключевые слова: автобиография, эффект изоляции, поэтика памяти, Ю.В. Трифонов, «Отблеск костра», В.В. Набоков, «Дар».

В 1967 году Ю.В. Трифонов опубликовал документальную повесть «Отблеск костра». Это, по утверждению автора, «не исторический очерк, не воспоминания об отце, не биография его, не некролог... и не повесть о его жизни» [Трифонов 1988: 5]. Трифонов-старший предстает здесь не как частное лицо, отец повествователя. В центре внимания — становление Валентина Андреевича как революционера, политического деятеля.

Трифонов идет от документа, приводит многочисленные свидетельства, тексты отчетов и писем, отрывки из записных книжек отца и дневников дяди, Павла Лурье. Повесть сопровождается фотографиями, отобранными самим писателем, которые усиливают впечатление «подлинности», «невыдуманности». Вторая редакция повести включает также сведения о читательской рецепции первого варианта. С документами Трифонов старается работать как историк. Но работа над повестью стала для него и очень важным эстетическим актом, «гамлетовским» вопрошанием тени отца [Иванова 1980: 93]. «Документальность» в данном случае не противопоставляется «художественности», а является одним из «регистров» последней.

Идентичность повествователя и Ю.В. Трифонова подтверждена текстом и фотографиями. Но, помимо разделения авторского голоса на «голос беспристрастного повествователя», «лирический голос

сына» и «обобщающий, возносящийся над событиями» [Иванова 1980: 92] голос, помимо передачи через вставку подлинных документов слова персонажам (Павлу Лурье, комкору Миронову, самому Валентину Трифонову), говорить о функциональном тождестве автора и рассказчика в «Отблеске костра» не позволяет та роль, которую повествователь отводит времени, обладающему «даром художественности»: «Даль и простор иногда превращают в искусство то, что никогда не было искусством», «время ничего не дописывает и ничего не вычеркивает, оно действует как-то иначе» [Трифонов 1988: 44].

Трифонов описывает эффект, аналогичный бахтинскому эффекту изоляции, создание которого является прерогативой творческого субъекта. Действительность входит в произведение неурезанной, во всей своей сложности и полноте. Она, не подвергаясь редактированию, изымается из предыдущего контекста и помещается в новый, заданный, по Бахтину, формой произведения, которая завершает предмет в самом себе и делает возможным диалог между разнонаправленными ценностными активностями, тем самым запуская производство новых смыслов и создавая эстетический объект [Рымарь 2006: 250]. Так, в «Отблеске костра» временная дистанция между восприятием ребенка и повзрослевшего повествователя преобразует образ отца, который становится иным, чем в детстве: под влиянием другого жизненного опыта, нового исторического контекста, свидетельств. Но помимо этого, чисто жизненного, контекста, работа времени заключается в открытии скрытого до поры поэтического потенциала прошлого, в обнажении потайных связей между фактами, возрожденными к новой жизни в другом качестве.

Называя произведение документальной повестью и ссылаясь на время как на источник «феномена художественности», Трифонов тем самым как бы передает авторские полномочия материалу (историческому факту, документу, свидетельствам) и времени, которое будто бы выступает в роли подлинного творца. В обработанном временем документальном материале открываются новые возможности, а задача повествователя – заметить и зафиксировать узоры на ткани своей жизни.

Характерно, что трифоновские узоры, намеченные в «Отблеске костра», усложняясь, встречаются впоследствии в его романах, прототипами героев которых является большинство персонажей документальной повести. Так, сделанный из старой военной карты змей перекликается с реющим над Москвой портретом Сталина в «Исчезновении», где Николай Григорьевич Баюков, чьим прото-

типом и был Валентин Трифонов, показан одновременно с точки зрения одиннадцатилетнего сына — как глава семьи, гарант домашнего благополучия и стабильности, но и как субъект сознания, человек, тщетно старающийся осмыслить трагические события 1937 года. В этом романе отец, как Другой, получает право голоса и вступает в диалог с автором, но в то же время подвергается отчетливому авторскому завершению [Семенова 2010]. Это становится возможным, поскольку автор больше не идентичен сыну персонажа. Это уже, по Бахтину, «контакт на существенно другом уровне, чем непосредственное жизненное общение, ... “диалог человека с человеком”» [Рымарь 2006: 250].

Говоря об узорах судьбы, доступных лишь памяти, невозможно не вспомнить Набокова, а в первую очередь — героя «Дара». Если задуматься, интенция трифоновской повести чрезвычайно похожа на замысел отцовской биографии Федора Годунова-Чердынцева, в которой многое заимствовано из воспоминаний об отце самого Набокова.

В «Даре» работа по отбору и трансформации биографического материала в художественное целое производится не временем, а самим художником. Факты жизни собственного отца Набоков существенно изменяет и помещает в другой эстетический и профессиональный контекст. Это жизнь естествоиспытателя — путешественника XIX в., открывающего неведомые миры и дающего им имена. Повторное преобразование этого материала в художественный текст происходит в сознании героя, Федора Годунова-Чердынцева (этот же принцип будет характерен для поздних романов Ю.В. Трифонова), а сложившееся как результат деятельности его памяти произведение является фрагментом книги о становлении художника, которую мы читаем. Таким образом, Набоков подвергает художественной рефлексии ситуацию, аналогичную той, в которой находится Трифонов-автор. Для героя Набокова «роман» об отце — тоже «гамлетовская ситуация», отправная точка его писательской биографии, а временная дистанция и смена точки зрения на жизнь отца — ключевые инструменты. При этом Годунов-Чердынцев, в отличие от Ю.В. Трифонова, — вымышленный персонаж, пусть и наделенный рядом автобиографических, набоковских черт. Конструируя своего героя, Набоков ставит эксперимент по внедрению в работу памяти как творческого принципа, созидательной силы, исследует ее возможности и границы (недаром роман об отце остается ненаписанным, представляет собой разрозненный ворох заметок).

Эволюция замысла Годунова-Чердынцева тщательно фиксируется в романе. Эти формулировки даны довольно отстраненно, на этом этапе повествование ведется от третьего лица. Однако между первоначальной идеей книги и отказом от нее лежит область внутренней фокализации, отражения субъективного сознания героя, погруженного в творческий процесс. Личное местоимение «я», появляющееся здесь и относящееся сначала к Федору Константиновичу, («В моем отце и вокруг него, вокруг этой ясной и прямой силы было что-то трудно передаваемое словами дымка, тайна, загадочная недоговоренность, которая чувствовалась мной то больше, то меньше» [Набоков 1990: 139]), впоследствии смещается через воображаемую фигуру («тот представитель мой, которого в течение всего моего отрочества я посылал вдогонку отцу» [Набоков 1990: 142]) к явному указанию на Годунова-Чердынцева-отца («В Татцъен-Лу по кривым и узким улицам бродили бритоголовые ламы, распространяя слух, что ловлю детей, дабы из их глаз ловить зелье для утробы моего кодака» [Набоков, 1990: 146]). Будучи автором произведения об отце, Федор Константинович постепенно сам переходит от внешней фокализации к внутренней [Липовецкий 1999: 647-648], от повествования о фактах биографии отца – к бурной работе воображения. При этом мысль его движется от попытки понять отца, разглядев в нем тень будущей трагедии, фактически, приписывая ему переживания Федора Константиновича, через стремление одернуть себя, «отозвать» воображение, вернуться к собственно отцовскому восприятию прошлого. Однако этим якобы аутентичным, отцовским восприятием оказывается счастье от именованного недоназванного мира, то есть специфически писательское переживание [Набоков 1990: 143]. Получается, что Федор Годунов-Чердынцев, при всем стремлении к фактуальности, не в состоянии отделить отцовскую фигуру от влияния, которое она оказала на него самого, на его становление как писателя. Отдавая себе в этом отчет, он отказывается продолжать работу над книгой.

Здесь интересен принцип работы с документальным материалом. Реальные детали и даже целые фразы из документальных источников Набоков переносит в ткань романа, более или менее видоизменяя их так, что они встраиваются в художественное целое. В недовоплощенном произведении Годунова-Чердынцева об отце реально существующие источники и цитаты из них оказываются свидетельствами о жизни вымышленного лица – сама тема благоприятствует смешению фактуального и фикционального. Описания экспедиций Годунова-Чердынцева-старшего являются раскавычен-

ными цитатами из подлинных работ, упомянутых тут же в ином контексте, и даже из Пушкинского «Путешествия в Арзрум».

Наряду с реально существующими источниками, которые вдруг начинают у Набокова описывать реалии фиктивного мира, здесь есть и мистификации – например, мемуары мифического А.Н. Сухошокова. Интересно сравнить эту мистификацию со Страннолюбским – вымышленным биографом Чернышевского из третьей главы романа. В пятой главе Годунов-Чердынцев признается, что выдумал Страннолюбского. Однако статус Сухошокова кажется иным – хотя он и выдуман Набоковым, но в фиктивном мире романа его мемуары подлинны. Вся эта сложная иерархия источников по степени реальности в итоге оказывается ненужной, поскольку соседство с вымышленными фигурами разрывает связь даже самых точных цитат и реальных фамилий с их денотатами и превращает весь фактуальный план книги в фиктивный. И если сдвиг от точной памяти о событии, от факта к воображению самим Годуновым-Чердынцевым осмысливается как нежелательный, не дающий возможности закончить книгу в соответствии с первоначальным замыслом, то для автора «Дара» такое смещение, напротив, кажется художественно продуктивным. В данном случае имеет место не писательский провал, а становление своеобразной поэтики, где «свободное и очень личное творческое воображение, соединенное с кропотливым вниманием к подробностям жизни, и есть попытка реализации эстетического замысла бытия» [Липовецкий 1999: 645]. На это указывает, в частности, и сон об отце в конце романа.

Общим местом уже является тот факт, что ненаписанный роман Годунова-Чердынцева – один из эпизодов творческого становления писателя – перекликается с другими подобными эпизодами «Дара». С точки зрения художественного целого романа здесь решается множество задач. Для нас важно, что в основе этого становления лежит, как и у Ю.В. Трифонова, воспоминание об отце. Моделируя работу памяти и воображения Годунова-Чердынцева, Набоков прибегает к отчетливому смещению от фактуального – к фикциональному. Механизм, который Набоков эксплицирует в «Даре», характерен, по-видимому, для любого автобиографического произведения: факт, документ, реально существующие книга или лицо под пером художника или под властью времени становятся чем-то большим и перестают соответствовать своему референту.

Мы видели это на примере Трифоновского «Отблеска костра», задуманного, как документальная повесть, где властвует факт,

но превратившегося, тем не менее, в несомненно художественное произведение. С этой точки зрения становится ясно, почему впоследствии Трифонову понадобилось вернуться к материалу из «Отблеска костра» в романах «Старик» и «Исчезновение», пропустив те же самые факты через память героев, Павла Евграфовича Летунова и Горика [Сундукова 2012], и прибегнув к поэтике, чрезвычайно сходной по ряду параметров с набоковской.

Список литературы

1. Иванова Н.Б. Проза Юрия Трифонова. М.: Советский писатель, 1984. 296 с.
2. Липовецкий М. Эпилог русского модернизма // В.В. Набоков: Pro et contra. Т.1. СПб., 1999. С. 647-648.
3. Набоков В.В. Избранное. М.: Радуга, 1990. 688 с.
4. Рымарь Н.Т. Бахтинская концепция архитектоники эстетического объекта и проблема границы «искусство»/«не искусство» // Вестник самарской гуманитарной академии. 2006. № 1(4). Вып. Филология. С. 247-256.
5. Семенова К.А. Поэтика поздних романов Ю.В. Трифонова как «поэтика памяти» // Вестник Самарского государственного университета. 2010. №5(79). С. 200-206.
6. Сундукова К.А. «Поэтика памяти»: преодоление автобиографизма // Филология и культура. 2012. №4 (30). С. 30-34.
7. Трифонов Ю.В. Исчезновение: сборник. М.: Московский рабочий, 1988. 592 с.

*K.A. Sundukova
(Samara)*

YURI TRIFONOV'S WORK THE LIGHT OF THE FIRE AND UNWRITTEN NOVEL OF NABOKOV'S GODUNOV-CHERDYNTSEV ABOUT HIS FATHER: INABILITY OF DOCUMENTARY

***Abstract:** the article is devoted to the documentary basis transformation strategy similarity between Yuri Trifonov's autobiographical work *The Light of the Fire* and the unwritten novel of Nabokov's character Godunov-Cherdyntsev.*

***Keywords:** Yuri Trifonov, *The Light of the Fire*, V. Nabokov, *The Gift*, autobiographical novel, documentary, fiction, poetics of memory.*