Slavica Wratislaviensia CLV • Wrocław 2012 • AUWr No 3436

OLGA DEMIDOWA
Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена в Санкт-Петербурге, Rosja
ord 55@mail.ru

Эмигрантские сны наяву: Сергей Горный[1]

Есть воспоминания, как сны. Есть сны — как воспоминания. И когда думаешь о бывшем „так недавно и так бесконечно давно", иногда не знаешь — где воспоминания, где сны[2].

Г. Иванов

Если рассматривать сон как „Место-Которого-Нет" в сиюминутной материальной действительности, весь комплекс мемуарных текстов с определенными методологическими допущениями поддается прочтению в терминах философии сна как единый мегатекст незавершенных и не могущих быть завершенными рассказов о незавершенной (прерванной) для мемуариста, но получившей завершение во времени (прошедшей, ушедшей в прошлое и тем самым завершившейся) действительности[3]. Очевидно, что сон при этом может пониматься различным образом: по Ницше (сон как процесс и пространство создания второго реального мира), по Фрейду (сон как отражение потаенных желаний человека), по Юнгу (сон как отражение самой личности человека), по Роберту Маккарли и Алану Хобсону (сон как процесс создания человеческим мозгом картинок из памяти) и пр. Столь же очевидно, что все вышеперечисленные варианты понимания имеют опре-

[1] Статья представляет собой законченный фрагмент (главу) из готовящейся к изданию книги, посвященной эмигрантским снам о России.

[2] Г. Иванов, *Петербургские зимы*, Нью-Йорк 1952, с. 153.

[3] Показательно, что в некоторых мемуарных текстах сон выступает как пространство возвращенной памяти. Ср. „Это подсознание возвратило мне сном слышанное много лет тому назад объяснение", цит. по: Н. Берберова, *Курсив мой. Автобиография*, Москва 1996, с. 60.

© for this edition by CNS

деленное пространство сущностного и смыслового пересечения, что позволяет использовать их как некую единую методологическую парадигму и многофункциональный инструментарий для различных процедур анализа текста/текстов, основываясь в большей или меньшей степени на любом из вариантов или их единстве в зависимости от природы текста и предмета анализа.

В предлагаемой статье, посвященной созданным в эмиграции книгам воспоминаний Сергея Горного[4], анализ будет разворачиваться в пределах единого семантического и семиотического поля, образуемого рядом сущностно родственных концептов: сон — видение — мечта — греза. При этом сон понимается преимущественно (но не исключительно!) как процесс выстраивания рядоположенных „картинок памяти" и самый набор этих картинок, динамический по своей природе и способу функционирования; видение — как процесс и результат „внутреннего зрения", связанные с удаленными во времени и пространстве явлениями и событиями; мечта — как нечто желаемое, создаваемое воображением, но основанное на познанной и освоенной (прожитой) реальности и/или знании о ней; греза — в совокупности современного (мечта, создание воображения) и устаревшего значения как сновидение и/или видение в состоянии бреда, полусна, т.е. — как воображаемое желаемое, на эстетическом уровне (уровне образа) восходящее к совокупности прошлого опыта личности. Как явствует из вышесказанного, объединяющим концептом для всего ряда является концепт памяти, актуализирующий временную категорию „ушедшего прошедшего" и приобретающий в условиях эмигрантского бытия характер структурообразующего экзистенциального „стержня", на который словно нанизывается во всем разнообразии своего бытийного разворачивания категория „настающего настоящего".

Почти ко всем эмигрантским произведениям Горного вполне приложимо жанровое определение „мемуары", причем некоторые из книг раннего периода эмиграции сочетают в себе элементы собственно мемуара и ретроспективной политической публицистики (что, впрочем, справедливо по отношению к творчеству многих представителей его поколения, оказавшихся в изгнании). Собственно мемуарный корпус открывается книгой *Санкт-Петербург (Видения)* (Мюнхен, 1925), посвященной жизни дореволюционной столицы и петербургскому (царскосельскому) детству автора, и завершается небольшим изданием *Только о вещах* (Берлин, 1937),

[4] Горный Сергей (наст. имя и фам. Александр-Марк Авдеевич [Авдиевич] Оцуп), (1882, Остров, Псковской губ. — 1949, Мадрид) — поэт, прозаик, журналист, мемуарист; подробнее о нем см. *Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–1940*, т. 1. *Писатели русского зарубежья*, гл. ред. А. Николюкин, Москва 1997, с. 133–135 (ст. В. Леонидова); см. также берлинские письма Горного к А. Амфитеатрову 1920-х–1930-х гг., [в:] *Русская культура XX века на родине и в эмиграции. Имена. Проблемы. Факты*, вып. 1, подготовка текста, вступит. статья, комментарий О.Р. Демидовой, Москва 2000, с. 195–224.

© for this edition by CNS

которое можно рассматривать как своего рода отстоящее во времени приложение, существенно дополняющее и углубляющее „вещную" сторону *Санкт-Петербурга*. Примечательно, что уже в названии первой книги отчетливо обозначен принцип авторского видения и воссоздания ушедшей действительности: книга о Петербурге названа „видениями", т.е., изначально представлена как результат работы *внутреннего зрения*, (вос)создающего образы былой реальности[5]. В тексте этот принцип эксплицирован еще более отчетливо, и мотив внутреннего зрения вербализован: „До сих пор еще, *стоит закрыть глаза*, видишь перед собой все это. Молчишь и живешь той жизнью, словно ничего после этого не было [курсив мой — О.Д.]"[6]. В вышедшей двумя годами позже *Санкт-Петербурга* книге *Всякое бывало* Горный сополагает мотив внутреннего зрения с мотивом сна-памяти, отрицающего время:

> Кто сказал, что время есть? Времени нет! Ибо *не сегодняшний день памятен мне, не вчерашний, а этот*, на фоне неясного морозно-дымчатого неба. Такого, *какое бывает во сне* [курсив мой — О.Д.][7].

На указанное свойство мемуарной прозы Горного обращали внимание все, кто ее читал и/или писал о ней. Первым стал Иван Лукаш, автор предисловия к *Санкт-Петербургу*. Лукаш сравнил книгу с чудесной шкатулкой, которую подарила Горному фея по имени Воспоминание:

> А в шкатулке сложены маленькие человечки, солдатики, игрушечные шарманки, крошечные дома, нитки набережных, дуги мостов, малютки-экипажи, малютки-фонари, углы вывесок, кусочки синих трамвайных билетов, пара ржавых коньков „Джаксонхэй", резиновый мяч, чья-то калоша с медной буквой, капли дождя, горсть петербургского снега, осколки петербургских гранитов… В его шкатулке есть все, что нами забыто и что незабвенно. Словами любви и боли, тихими заклинаниями отворяет Горный феин подарок. И все оживает — вывески, фонари, экипажи, решетки. […] Это маленький Санкт-Петербург из шкатулки детства […]. Этот маленький Санкт-Петербург — *сказка* о том, что уже было и что будет когда-нибудь снова (с. 29; курсив мой — О.Д.).

В рецензиях, довольно многочисленных, эмигрантской критики на *Санкт-Петербург* представлен весь концептуальный спектр „сон — видение — мечта — греза"; кроме того, рецензенты оперируют понятиями „гипнотический транс", „магический перенос", „талант воспоминания", „очаро-

---

[5] Впоследствии Горный писал в своей *Автобиографии* (1932): „Кусочки. Виденья. Нестерпимо — ясно и четко — таким хрустальным коридором — вставало во мне прошлое. Брал его скорей. Заклинал словами"; цит. по: С. Горный, *Калифорнийский сборник*, Сан-Франциско 1934, с. 99.

[6] С. Горный , *Санкт-Петербург (Видения)*, Мюнхен 1925, с. 21–22; цит. по: С. Горный, *Альбом памяти*, Санкт-Петербург 2001, с. 45 (далее текст цитируется по этому изданию с указанием номеров страниц в скобках и с сохранением особенностей авторской орфографии и пунктуации).

[7] С. Горный, *Всякое бывало*, Берлин 1927, с. 133.

© for this edition by CNS

вание", „чудеса". Рецензент берлинской газеты „Руль" Владимир Татаринов с восхищением писал:

> Это не книга, а чудесный аппарат [имеется в виду кинематографический аппарат, „какие, наверное, будут в 25 веке" — О.Д.], *ввергающий нас в гипнотический транс и магически переносящий из холодного и скучного города в милую страну воспоминаний*. На Родину[8].

> Ласковый рассказ протекает *в мечтательном полусне*. Но *видения* отчетливы. Их ясность поразительна. […] Она написана нашим современником и молчаливо посвящена петербуржцам, его поколению изгнанников. Для них она — альбом покинутого края. Из него автор создал сейчас страну простых, нами не замеченных, *очаровательно* печальных *чудес* [курсив здесь и выше мой — О.Д.][9]

— отмечал почитатель таланта Горного, бывший петербуржец Петр Пильский.

Концепт собственно сна явлен в *Санкт-Петербурге* двояко: как мотив и как прием (сказанное справедливо и по отношению к книге *Только о вещах*). Как мотив он эксплицирован на первой странице *Видений*, в описании похоронной процессии, задающей траурно-ностальгическую тональность повествования, и до предела семиотически заострен: „Проходили и заворачивали. Кажется, на Садовую, а, может быть, куда-то в бок [так! — О.Д.], — нет, наискось. В воздух. Неведомое. *В чудо. В хмару*" (с. 31; курсив мой — О.Д.).

По ходу повествования (регистрации видений) мотив приобретает новые формы выражения, оборачиваясь сначала гипнозом: „Странно, мы както недооцениваем власти вывесок, повторных слов — *гипноза* объявлений над нами[10]" (с. 34; курсив мой — О.Д.), затем — сном во сне, отсылающим к известным культурным архетипам и ставшим классическими цитатам из петербургского литературного текста, от „самого умышленного города на свете" Достоевского до „желтого пара петербургской зимы" Анненского, „желтизны правительственных зданий" Мандельштама и „таинственного света" Адамовича:

> На площадь [Сенатскую — О.Д.] смотрело высоким фронтоном большое желтое здание — неповторимого и неизгладимого типа, с прямоугольными узенькими желобками меж окон и вдоль подоконников, внизу. Низкие, спокойные окна. И с той желтизной, которая давала всему городу, всей нашей жизни — отсвет, таинственный и прекрасный. Было в ней, в этой желтизне, что-то музейное и старинное. Такими же были стены министерств у Чернышева моста, когда, едва перейдя Фонтанку, можно

[8] См. „Руль" (Берлин) 1926, 3 февраля. Мотив фиксирующего зримый образ аппарата встречается и у самого Горного, например, в книге *Только о вещах*: „Все, что имел, все, что видел раз в жизни, то не отнимается. В виденном есть тайна Божья. Остается. В сердце пластинка. И на ней все снято. Аппарат ударяет и щелкает: все что видел, на пленке остается" (с. 134).

[9] См. „Сегодня" (Рига) 1926, 24 января.

[10] В предисловии к *Альбому памяти* Альбин Конечный справедливо отмечает, что Горный „впервые обратил внимание на рекламу в периодике и на плакатах" (с. 12).

© for this edition by CNS

было войти в узкие, *похожие на петербургский сон*, переулки: справа и слева желтоватые стены с теми же окнами […] и с теми же прямыми, углубленными желобками меж окон — в два и три ряда. Этот коридор (казалось, что идешь по старинному Петербургу, что ожила давняя литография и зацвели желтым цветом ее тронутые легкою акварелью стены) — был самым волшебным местом. Здесь не было времени. *Можно было не прерывать оцепенения и ходить вдоль стен, которые стояли словно во сне*. Лишь вырвавшись на свободу к площади, к Александринке, можно было вернуться к жизни нынешней и бедной. Но решетка Аничкова моста была еще „оттуда", *из этого сна*, и самая Александринка, — желтизна ее боковых стен и маленьких подъездов […]; но уже напротив кипел и булькал, пузырился сегодняшней жизнью Невский. *Сон кончался*. Чтоб не терять его очарования, надо было идти направо, вдоль служб и галерей Аничкина дворца […]. Здесь была та же желтизна. Казалось, что *все это уже снилось однажды* и стоит здесь всегда. Времени не было (с.75–76; курсив мой — О.Д.).

В финале книги мотив как будто утрачивает многомерность, и сон вновь приобретает вполне реальный физический характер: продолжая свое путешествие по городу (сквозь пространство и время), мемуарист „ближе к ночи" оказывается на „спящей Офицерской", где „у домов на тумбах или в нишах, как черные сторожевые звери в дохах или огромных тулупах, спали дворники" (с. 78). Однако завершающий книгу пассаж возвращает повествование в пространство метафизики Петербурга:

Прежде чем разбудить овчинную тушу дворника, можно было прищуриться и посмотреть на фонарь. Газ горел там рожком, — плоским желтеньким пламенем. Мимо больших стекол фонаря падали медленно одинокие снежинки, хотя снег и не шел. Питер засыпал (там же).

В книге *Только о вещах*, в главе *Страдивариус*, представляющей собой сжатое до предела и настолько насыщенное культурными коннотациями из истории петербургской музыкальной жизни рубежа веков повествование, что ее вполне можно рассматривать как развернутую аллюзивную культурную цитату, мотив сна получает дополнительное измерение. Воспоминание разворачивается как сон; сам театр представлен как прекрасный сон, воплощенный в музыке, героях и декорациях; по ходу действия — речь идет о спектакле *Спящая красавица* — засыпают персонажи спектакля:

Заснула „спящая красавица". Застыл повар с занесенной над столом рукой. Поник воин на страже. Прижал к себе алебарду. Опускаются полосы тюля, канвы, нарисованных деревьев, — чаща, лес все гуще, все темнее — заволокло. Ничего… (с. 126).

В воображении читателя, видевшего спектакль, вся описанная сцена *погружения в сон* оживает (именно так она и выглядела наяву!), но происходит это благодаря тому, что мемуарист, „закрыв глаза", вызвал из небытия одну из самых эффектных сцен знаменитой постановки, запомнившуюся ему и его современникам во всех подробностях. При этом стилистика и тональность описания, воссоздающая стилистику и атмосферу спектакля, полностью соответствуют фазам реального погружения в сон.

© for this edition by CNS

Сон-как-прием является сквозным для всего текста обеих книг, организуя его структурно и семиотически. Пласты сиюминутной эмигрантской реальности, в которой мемуарист существует наяву и которую, тем не менее, воспринимает как мнимую, и единственно истинной для него реальности прошлого, в которую он погружается в кинематографическом режиме „наплывающего плана", взаимопроницают друг друга настолько тесно и образуют настолько плотную и неразрывную ткань, что читатель не всегда сразу понимает, о которой из реальностей идет речь. Граница между ними подвижна, расплывчата и в большинстве случаев трудно определима, в результате чего текст становится „мерцающим", приобретая многомерность и многосмысленность.

Впрочем, в книгах встречаются два варианта отчетливой экспликации приема (т.е., отчетливого обозначения границы внутри амбивалентного единства-оппозиции „сон–явь"). В первом случае инструментом экспликации становится авторская отсылка в *Санкт-Петербурге* к известной игре „гусек", которая в детские годы мемуариста продавалась в одном из магазинов Гостиного двора. Отталкиваясь от воспоминания о правилах реальной игры, автор переходит в пространство игры-сна:

> Разложим сегодня же давний, забытый гусек перед собою. Ваша очередь. Сколько? Шесть и три? Идите на девять вперед и бросайте, играйте, платите, берите, вставайте, цепляйтесь. Чтобы выиграть игру. Да, пожалуйста. Заверните этот „гусек" и эти кнутики со свистками на обратной стороне […] Да, пришлите все на Фурштатскую. Дайте, я запишу адрес. […] На самом углу остановимся еще на минуту. Ибо так тяжело и неохотно *прощаешься с этой возрожденной явью.* […] Ваша очередь. Бросайте. Играйте. Цепляйтесь (с. 50–52; курсив мой — О.Д.).

Во втором случае граница между сном (прошлым-в-настоящем) и явью обозначается при помощи намеренной неточности воспоминания: „Идешь по Николаевскому. Или это был Дворцовый?" (с. 33). Самая нехарактерность подобной неточности для отличающегося невероятной точностью деталей текста Горного (практически все писавшие о нем неизменно отмечали скрупулезность описаний, основанную на точности памяти[11]) становится маркером, отграничивающим два пространства друг от друга. В данном случае в тексте словно воссоздается типичное для сна состояние „наваждения", явление взаимного наложения различных пространственно-временных пластов. Сходным образом данный прием используется в ряде других эмигрантских мемуарных текстов. В *Петербургских зимах* Георгия Иванова, например, предме-

[11] Иван Лукаш: „Сергей Горный все помнит, все видит: и то, что мы не замечали, и то, что забыли. Точно запечатлелся на сетчатой оболочке его глаза весь Санкт-Петербург: с куполами, колоннадами и проспектами, до мельчайшей щербинки на торцах, до ржавого крапа на старой вывеске" (с. 29); Петр Пильский: „У С. Горного литературная память исключительна в своей *бережливости*", см. „Сегодня" (Рига) 1926, 24 января (курсив автора); К. Шумлевич: „Это художник-деталист, мастер филигранной отделки", см. „Новое время" (Белград) 1926, 24 июля.

© for this edition by CNS

том воспоминаний (снов) становятся дореволюционный и пореволюционный Петербург, „картинки" которых как будто бессистемно и бесконтрольно, независимо от сознания мемуариста, накладываются друг на друга:

> Какие-то лица, встречи, разговоры — на мгновение встают в памяти без связи, без счета. То совсем смутно, то с фотографической четкостью… И опять — стеклянная мгла, сквозь мглу — Нева и дворцы; проходят люди, падает снег. И куранты играют *Коль славен*... Нет, куранты играют *Интернационал*[12].

В *Курсиве* Берберовой описано реальное происшествие, случившееся с нею в первые годы жизни в Нью-Йорке, на пересечении Бродвея с Чемберс-стрит:

> На углу желтое здание было подперто белыми облупленными колоннами, и я увидела себя стоящей посреди Садовой, где-то за Гороховой. И в ту минуту, когда я хотела уже в полном сознании подчиниться кошмару наяву и повернуть к Екатерининскому каналу, чтобы выйти на Казанскую, я поняла, что это вовсе была не Садовая, а угол улицы Рокетт и бульвара Пармантье[13].

Во всех цитированных выше текстах очевидно нежелание бывшей жизни (прошлого) оказаться окончательно вытесненной из сознания мемуаристов настоящим и властное вторжение образов (видений) прошлого в пространство настоящей жизни. „Картинки" прошлого словно всплывают из бездонной копилки памяти, призывая еще раз вспомнить пережитое и безвозвратно ушедшее, еще раз пристально вглядеться в его запечатленные „внутренним зрением" приметы.

Горный неизменно вспоминает о прошлом „с закрытыми глазами" („Можно закрыть глаза и вспоминать вразбивку, — просто, как выплывет в памяти"; с. 112); оно словно мнится ему, то ускользая, то возвращаясь; существующее в нематериальности сна, оно как будто по определению нематериально, оно — фантом, преследующий автора наяву. Однако в этом противоречии и состоит парадокс сна: при всей своей кажущейся извне, т.е., из пространства бодрствования, нематериальности и, как следствие, нереальности, мнимости, сон у Горного в пространстве самого себя („изнутри") предельно реален, и реальность его обусловлена его абсолютной материальностью: все происходящее во сне отчетливо зримо, слышимо, обоняемо и осязаемо; все городские приметы, предметы ушедшего быта, люди, о которых вспоминает мемуарист, обладают собственной плотью, запахом, характером, специфическими черточками и привычками. Горный называет все это зрительными пятнами, царапинами и порезами памяти, которые навсегда остаются частью личности и, даже исчезнув, не умирают, потому что возрождаются как образы (видения) имен, названий, видов, происшествий, с которыми связаны незабываемые ассоциации, хранимые памятью и услужливо возвращаемые в снах:

---

[12] Г. Иванов, *Собрание сочинений в 3 томах*, т. 3, Москва 1994, с. 118.

[13] Н. Берберова, *Курсив мой*..., с. 568.

© for this edition by CNS

> Есть такие незабываемые созвучия, зрительные пятна. […] Понятно, жизнь складывается не из паутинок, не из штрихов и морщинок, а больших пластов, — но, вот, почему-то часто помнишь только рефрен романса, пропетого любимою, — и, когда умер ребенок, безутешно плачешь не над ним, а над деревянною, серою в яблоках лошадью с оторванными, точно от шрапнельного удара, ногами, над его игрушкой. Помнишь родинку на лице любимой. Помнишь смешной и глупый порез на пальце, долго не заживавший. Помнишь царапины, порезы памяти (с. 35).

Сон как пространство работы памяти, как воспоминание, таким образом, становится неподвластным Времени снятием собственной мнимости и преодолением самого себя как смерти (вопреки известному речению о том, что сон есть маленькая смерть). Не случайно два основных рефрена мемуарных книг — „Времени нет!" (*Санкт-Петербург*) и „Смерти нет" (*Только о вещах*); в главе *Пекарня* книги о вещах, в воображаемой беседе с покойным уже хозяином одной из петербургских пекарен, выражено авторское *profession de foi*:

> А вас они — не сердитесь на них — считают… мне даже не хочется сказать этого слова — вы знаете? — умершим. *Мне думается, что это слово не должно существовать. Раз что было, значит, оно вечно* (с. 105; отточие и курсив автора).

Столь же не случайно эпиграфом ко второй книге Горный выбрал пассаж из *Опавших листьев* Василия Розанова, начинающийся утверждением: „Все бессмертно. Вечно и живо" и завершающийся почти еретическим волеизъявлением: „Я хочу «на тот свет» прийти с носовым платком. Ни чуточки меньше" (с. 81).

„Вещность" памяти (воспоминания-сновидения) Горный представляет как гарантию того, что все многообразие оставшегося в прошлом опыта не проходит, не уходит в небытие — оно пребудет в мире до тех пор, пока память хранит его и возвращает в видениях. Вещи в его книгах не просто являются самостоятельными, обладающими реально-символической ценностью и равноправными персонажами посюстороннего вещного мира, делающими его материальным, т.е., зримым, слышимым, обоняемым и осязаемым, — они обусловливают красоту мира и радость жизни:

> Есть ли что-либо лучше *вещи*? Потрогать ее можно, погладить, понюхать, прижать к себе, лизнуть, смять, опять расправить, разгладить […]. Потом, даже в ангельском и жемчужно-светлом бытии не-бытия — будет что угодно, быть может, даже некий однотонный музыкальный звук (тон не-бытия), но вещей-то не будет (с. 81; курсив автора).

Горный пишет о вещах, будто бы вышедших из обихода, умерших, ушедших в небытие вместе с прошлой жизнью, однако эти *мертвые* вещи у него *живут* по естественным законам земного бытия („Они размножались, плодились, почковались", с. 81), и благодаря этому сохраненное памятью прошлое, неотъемлемой частью которого они были, оживает в снах-воспоминаниях, стремящихся по значимости заместить актуальную действительность. „Вещи-воспоминания у него живут, он любит их и ожив-

© for this edition by CNS

ляет их горячим чувством", — писал Аркадий Руманов в рецензии на последнюю мемуарную книгу Горного[14].

Сны Горного-мемуариста в силу закона обратного притяжения актуализируют сны давно прошедших детства и юности, которые, в свою очередь, вновь возвращают его к „взрослым" эмигрантским снам-воспоминаниям:

> И вот опять она, красавица с волнистой прядью — целый поток каштановых волос, глянцевых, торжественных и пышных, как только могут быть пышны и утверждающи (для сладких и снедающих гимназических снов) плакатные волны волос. Здравствуй, красавица Энглунда. Прежний сон. Последующий сон. Нынешний сон. Сон, прошедший сквозь всю жизнь (с. 101).

В результате образуется своего рода конструкция „сна во сне", обрамляющая сон первого порядка сном второго: детские и юношеские сны разворачиваются не только в собственном пространстве, но и в пространстве „взрослых" снов-воспоминаний. При этом совершенно очевидно экзистенциальное отличие первых от вторых и отличие их векторов друг от друга. И те, и другие создают отраженную действительность, однако сны детства и юности суть отражение воли субъекта к материализации мечты, направленной „из прошлого в будущее", попытка сконструировать это эвентуальное будущее в желаемом для себя варианте (образе), тогда как сны-воспоминания направлены в прошлое и являются попыткой его реконструкции „из будущего".

Точкой соединения является отчетливо выраженное в обоих типах сна противопоставление мечты и действительности (в пользу первой!), столь характерное для Горного-мемуариста. В финальной главе книги о вещах пространством подобного соединения становится активное творческое сознание автора, за письменным столом создающего убаюкивающую „новую реальность" в противовес утомляющей реальности окружающей жизни:

> Все, что я увижу здесь, не отрываясь от уютной пристани стола, — будет смягченным, приглушенным. Звуки будут обернуты в тихую вату, краски будут акварельно-негромкими. Впрочем, если я захочу (повернуть радио-винт легкой послушной памяти) — я усилю краски, я вызову из глубины более густые звуки — отдамся им, но рабом их не буду (с. 140).

Федор Степун в статье *Советская и эмигрантская литература 20-х годов* назвал эмигрантских литераторов старшего поколения, к которому относился и Горный, „замкнутой скульптурой в нише собственного прошлого"[15]. Однако Горный вряд ли согласился бы с подобным определением. В той же главе *За письменным столом* (*Только о вещах*) он утверждает, что „никакого прошлого нет. Ничего не пропадает. Все берется с собой. Все, что было, то и есть. Все, что случилось, не развеялось" (с. 137).

---

[14] См. „Иллюстрированная Россия" (Париж), 1937, № 16, с. 7.

[15] Ф. Степун, *Встречи и размышления*, London 1992, с. 223.

© for this edition by CNS

Émigré day-dreams: Sergey Gorny

Summary

The article deals with the phenomenon of day-dreaming as a type of memory revealed in Sergey Gorny's books of memoirs *Saint-Petersburg (Visions)* (1925) and *Things Only* (1937). The major concept on which the analysis is based are those of (day-)dream, dream, vision, and memory. The author argues that, recalling the facts and details of his childhood and youth „as if in a dream," „with his eyes closed," Gorny reconstructs the long-gone reality which he nevertheless regards the only true reality as opposed to the émigré one. The concept of a dream is used by the memoirist both as a motif and as a device; hence, the general structure of the texts is that of a „dream-within a-dream."

Keywords: (day-)dream, past, present, memoir, memory, vision, reconstruction.

© for this edition by CNS