

ИМПЕРИЯ Л

Набоков и наследники

Сборник статей

Редакторы-составители

Юрий Левинг, Евгений Сошкин

Москва
Новое литературное обозрение
2006

УДК 821.161.1.09Набоков В.В.
ББК 83.3(2Рос=Рус)6-8Набоков В.В.
И 54

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. LVII

И 54 Империя *Н. Набоков* и наследники. Сборник статей / Редакторы-составители Юрий Левинг, Евгений Сошкин. М.: Новое литературное обозрение, 2006. — 544 с., ил.

Статьи, представленные в сборнике, предлагают оригинальный взгляд на писателя Владимира Набокова, актуальный для нынешней литературной, культурной и академической ситуации. Феномен «Набоков» рассматривается как своего рода литературная и коммерческая индустрия. Авторы сборника — более двадцати ученых из восьми стран мира — пытаются понять отношение Набокова к популярной культуре (театр, кино, визуальное искусство), а также подвести первые итоги бурного десятилетия российской набоковианы и оценить влияние писателя на русскую литературу конца 1980-х — начала 1990-х гг.

УДК 821.161.1.09Набоков В.В.
ББК 83.3(2Рос=Рус)6-8Набоков В.В.

Для оформления книги использованы визуальные материалы, находившиеся в открытом доступе в Интернете. Часть иллюстраций воспроизводится с разрешения авторов.

ISBN 5-86793-468-3

© Авторы, 2006

© Переводчики, 2006

© Художественное оформление. «Новое литературное обозрение», 2006

СОДЕРЖАНИЕ

Юрий Левинг, Евгений Сошкин. Набоков на рынке ценных бумаг 7

I. Социология успеха / ИНТЕНЦИИ / литературное поведение

Мария Маликова (ИРЛИ РАН, С.-Петербург)
Дар и успех Набокова 23

Борис Маслов (Калифорнийский университет, Беркли)
Традиции литературного дилетантизма и эстетическая идеология романа «Дар» 37

Стивен Блэкуэлл (Университет Теннесси)
Книгоиздатель Набоков 74

Ирина Борисова (С.-Петербург)
Набоков's *Ultima Thule*, или Подробности случайных дел, связанных с аукционами, экспертизами, выставками... 85

II. Индустрия / РЕЦЕПЦИИ / масскульт

Юрий Левинг (Университет Дальхаузи, Новая Шотландия)
Гипс, мрамор, канон: реабилитация Набокова 125

Сьюэлен Стрингер-Хай (Университет Вандербилт)
Владимир Набоков и американская массовая культура 148

Екатерина Васильева-Островская (Кёльнский университет)
Мифология Лолиты: героиня Набокова в современном искусстве и массовой культуре 162

Юичи Исахайя (Университет Дошиша, Киото)
Набоков и набоковедение: девяностые годы 181

Екатерина Рогачевская (Британская библиотека)
Набоков в Интернете 193

Вячеслав Десятков (Алтайский государственный университет, Барнаул)
Русский постмодернизм: полвека с Набоковым 210

Юрий Левинг (Университет Дальхаузи, Новая Шотландия)
«Набоков-7»: Русский постмодернизм в поисках национальной особенности 257

Федор Двинятин
(С.-Петербург)

НАБΟКОВ, МОДЕРНИЗМ, ПОСТМОДЕРНИЗМ И МИМЕСИС

Настоящий текст объединяет рассуждения, посвященные двум различным, но имеющим точки схождения темам. Одна из них может быть коротко определена как «Набоков и угасание модернизма во второй четверти XX века»; вторая, в гораздо меньшей степени привязанная к какой-либо исторической эпохе, может быть обозначена так: «Набоков и стратегии изображения изображаемого мира». В конечном счете обе темы сходятся на понятии конвенции и, говоря более узко, на судьбах реалистических и вообще миметических избирательных стратегий применительно к Набокову. Короче — «Мимесис, реализм, модернизм и постмодернизм Набокова». Причем под «Набоковым» здесь имеется в виду в первую очередь автор русских романов, рассказов и пьес 1920—1930-х годов, то есть фактически «Сирин».

1. «Набоков и модернизм» — тема, рассмотренная неоднократно. Разумеется, она может быть исследована во многих частных разрезах: «Набоков и Джойс», «Набоков и Блок» и т.д. (ср., например, [Conolly 1988]; [Karlsinsky 1995]; [Alexandrov 1995b] и мн. др. — см. ниже). Это не исключает постановки общего вопроса — «Набоков и модернизм вообще». Сузим пока предполагаемый аспект темы: «Набоков и русский модернизм», «Русское творчество Набокова 1920—1930-х годов и русский модернизм». Условимся также считать «модернизмом» всю совокупность «новых» течений первой четверти (и, если нужно, далее) XX века, не отделяя авангард от модернизма, а считая его обостренной, «авангардной» частью модернизма. В каких отношениях находится с этой парадигмой Набоков?

Первое затруднение, с которым неизбежно сталкивается исследователь, рассматривающий этот круг проблем, относится, условно говоря, к жанровой области. Представим себе двух гипотетических наблюдателей; одному из них — скажем, А — доступно для наблюдения развитие русской поэзии 1890—1930-х годов, но при этом он ничего не знает о повествовательной и эссеистической прозе этого периода; другой — скажем, Б — фиксирует развитие прозы в эти же десятилетия, но ничего не знает о поэзии. Выводы

А и Б о «реализме» и «модернизме» в русской литературе этого периода будут радикально различаться. Первому предстанет та в целом стройная, логичная и последовательная картина, на которую сознательно или подсознательно обычно и опирается история литературы, рассуждая о русском модернизме; даже если эта схема оспаривается, то оспаривается именно она. Наблюдатель А фиксирует аморфную «поэзию конца века» (Набоков назвал эту поэтическую парадигму «казровской»), с ее смесью позднеромантических, «реалистических» (насколько вообще можно говорить о реализме в лирике) и «декадентских», предмодернистских черт; затем появление символизма и творчество старших символистов; затем, около 1904, выступление младших символистов; затем, в начале 1910-х, рождение постсимволистских школ — акмеизма и различных футуристических направлений; наконец, спорадическое появление поздних «малых» авангардных направлений — имажинизма, конструктивизма, поэзии хармсовского круга. Генезис, эволюция и иссякание модернизма станут для наблюдателя А одним из самых убедительных примеров того, что описание истории мировой литературы в терминах школ и направлений может быть адекватным. Граница между «модернизмом» и «не-модернизмом», при наличии, разумеется, ряда пограничных и неопределенных фигур и явлений, обозначится для него в целом достаточно ясно.

Наблюдателю Б предстанет картина совсем иного свойства. Он увидит в творчестве позднего Чехова, Горького, Куприна и Бунина черты, соотносимые с рождающимся модернизмом, но вынужден будет признать реалистическую основу новой поэтики; романы Мережковского и Брюсова, увидит он, приходят из модернистского лагеря, но не так-то просто сформулировать, что в них, собственно говоря, модернистского; так же трудно ответить, почему Андреев 1900-х годов считается скорее блудным сыном реализма, чем собственно модернистом; у Сологуба и особенно Белого проза вполне модернистская, но этого слишком мало, чтобы констатировать восторжествовавшую парадигму; Розанов под вопросом. Затем новый этап развития, цветущая проза конца десятых и двадцатых годов, но вопросы только множатся. У наблюдателя Б почти нет таких терминов, которые объединили бы представление о школе как сообществе авторов и школе как поэтике; можно говорить об общих чертах в поэтике «Серапионовых братьев», но трудно сформулировать, даже постфактум, какой-нибудь «серапионизм», гомогенный акмеизму или имажинизму; такие термины, как «сказ» или даже «орнаментальная проза» (более общий), лишены принципиальной в данном контексте прикрепленности к определенной эпохе, а то и вообще описывают частные стороны явления. Говоря о таких писателях, как Пильняк, Зошенко, Вс. Иванов, ранние

Булгаков или Платонов, историк литературы обычно не ставит вопрос о принадлежности их произведений к модернизму. Словом, наблюдателю Б предстанет гораздо более сложная, противоречивая и попросту размытая картина, чем его коллеге А; пожалуй, он даже усомнится в том, что такой термин, как «модернизм», может упростить или сделать более ясным описание русской прозы конца XIX и начала XX века.

А ведь, говоря о Набокове и его отношении к модернизму, обычно имеют в виду в первую очередь Набокова-прозаика. В каких отношениях с модернизмом был Набоков-поэт — тема, значение которой ограничено до тех пор, пока мы признаем ограниченную роль Набокова-поэта в мире русской поэзии XX века. Вклад Набокова в русскую литературу, по мнению большинства ее историков, состоит в первую очередь в его прозе. Следовательно, есть две темы; одна — «Набоков-прозаик и (русская) модернистская проза» — наталкивается на неопределенность и, может быть, неопределимость того, что есть эта самая «русская модернистская проза», и в еще большей степени — на узкий круг прослеживаемых связей¹; другая — «Набоков-прозаик и (русская) модернистская поэзия» — заставляет перешагивать жанровые границы, а с тем неизбежно порождает вопрос: в какой степени сложные отношения Набокова с русским поэтическим модернизмом были его «личным делом», а в какой были запрограммированы общим отношением прозаика тридцатых годов к поэтическому этапу развития литературы?

2. В различных видах искусства авангардная революция и последующая на нее реакция имели разные последствия; ситуация может тяготеть к одному из двух типов. Для искусств и художественных практик, чье развитие пошло в целом по первому пути, характерны (речь в основном идет об эпохе второй половины XX века) следующие признаки: 1) авангардная революция имела практически необратимый характер; 2) разложение художественного языка данного искусства, то есть эмансипация отдельных элементов использовавшихся прежде сложных конфигураций, прошло успешно; 3) предел аналитизма был достигнут достаточно быстро, и дальнейшие модернизация и авангардизация языка оказались затруднены, если не невозможны; 4) язык вновь создаваемых произведений резко отличается от соответствующего языка доавангардной эпохи; 5) языки вновь создаваемых произведений, обращенных к просвещенным знатокам либо к широкой публике, существенно

¹ Довольно много по теме «Белый и Набоков»: [Barton Johnson 1981], [Скопечная 1994], [Alexandrov 1995a] и др.; в последнее время обозначилась также тема «Набоков и Сологуб»: [Скопечная 2001], [Левинг 2001].

отличаются один от другого; возможно также, что к широкой публике вообще не апеллируют, за исключением специальных стратегий; 6) число компетентных потребителей данного искусства, умеющих понимать смысл и испытывать удовольствие от вновь создаваемых «элитарных» произведений, сравнительно невелико; 7) критерии оценки размыты, иерархия авторов малоизвестна широкой публике.

Соответственно искусства и художественные практики, тяготеющие ко второму пути, характеризуются следующими признаками: 1) авангардная революция имела непоследовательный или эпизодический характер; 2) разложение художественного языка в целом не прошло, продолжается оперирование сложными конфигурациями, а не их составными элементами; 3) предел аналитизма не достигнут, ресурсы модернизации и авангардизации по-прежнему достаточно велики; 4) язык вновь создаваемых произведений не обладает значительным числом непреодолимых отличий от соответствующего языка доавангардной эпохи; 5) языки вновь создаваемых произведений, обращенных к просвещенным знатокам либо к широкой публике, отличаются один от другого сложностью организации и степенью интеллектуализации, но не имеют принципиальных расхождений в инвентаре и грамматике; 6) число компетентных потребителей данного искусства, умеющих понимать смысл и испытывать удовольствие от вновь создаваемых «элитарных» произведений, достаточно велико и сравнимо с тем, которое существовало в доавангардную эпоху; 7) критерии оценки лежат в пределах обычных вкусовых расхождений и борьбы направлений, широкие слои публики знают имена наиболее ценных авторов.

В целом к первому типу (в этой схеме, стоит повторить, речь идет не об однозначной классификации, а о центрах притяжения) тяготеет развитие изобразительных искусств, «серьезной» музыки, поэзии, ко второму — повествовательной прозы, кинематографа, отчасти архитектуры. Сближение «высоколобого» и массового искусства стало одним из основных признаков постмодернистской ситуации, но и оно не смогло существенно поколебать сложившихся отношений. Действительно, в одних видах искусства «авангардная эмансипация» шла довольно успешно. Звук в поэзии, цвет и форма в живописи, тон в музыке освободились от тех сложных конфигураций, в которые были прежде включены, — от конвенций мимесиса в фигуративных искусствах, от традиционных связок (например, в музыке от лада, мелодии, гармонии) в искусствах нефигуративных. Скоро достигается и предел разложения: нулевые или близкие к нулевым тексты («Черный квадрат» Казимира Малевича, «Поэма Конца» Василиска Гнедова, «4' 33"» Джона Кейджа). Утверждая, что роман или кинематограф не прошел через этот

этап, мы всего лишь констатируем то, что в развитии данного искусства число авторов или текстов, где градус авангардности был достаточно высок («Андалузский пес» или «Финнегановы поминки»), было невелико и они не изменили вектор развития, заданный творчеством большинства ценимых в традиции авторов. Все эксперименты и новации не уводят классиков современного кино или романа слишком далеко от того, что делалось в начале XX века, а для романа — даже и в XIX веке; аудитория Гарсиа Маркеса, Варгаса Льюсы, Фуэнтеса, Фаулза, Роб-Грийе, Грасса, Эко, Кундеры, Павича, Оэ или Тарковского, Вайды, Кесьлевского, Бертолуччи, Альмодовара, Стеллинга, Каурисмяки, Вонга Кар-вая, Чжана Имоу, Чена Кай-ге, Мохмальбафа, Кеиростами несопоставима с тем, на что могли бы рассчитывать их коллеги в изобразительном искусстве, поэзии или музыке.

В том, как сложилась эта «география» современного искусства, огромная роль принадлежит послемодернистской и послеавангардной эпохе, пришедшейся в основном на вторую четверть и на середину XX века. Для этого периода характерны отступление от авангардного типа развития и реакция на авангард. Этот процесс охватывает различные виды искусств и различные типы обществ. С одной стороны, можно вспомнить антиавангардный пафос «тоталитарного искусства», с другой стороны — сложение классической «голливудской поэтики», и теперь диктующей значительной части мирового кинематографа повествовательные принципы, выработанные в середине и второй половине XIX века (то есть в ту же самую эпоху, которая была канонизирована и в сталинском социалистическом реализме). Борис Гройс перечисляет параллели тоталитарному искусству «во французском неоклассицизме, в живописи американского регионализма, в традиционалистской и политически ангажированной английской, американской и французской прозе того времени, историзирующей архитектуре, политическом и рекламном плакате, голливудской киностилистике и т.д.» [Гройс 2003: 28], чуть ниже и несколько по другому поводу ссылаясь также на «творчество относительно традиционалистски настроенных авторов XX [века], таких как Михаил Булгаков и Анна Ахматова» [Там же]; как известно, Гройс считает это художественное «поправление» (речь идет о перечисленном в первой цитате) новым этапом развития мирового авангарда: с этим можно соглашаться или спорить, но широкий контекст перехода к более традиционным формам художественного языка для этой эпохи более или менее очевиден.

В русской литературной традиции этот процесс может быть прослежен во многих частных изменениях, некоторые из которых имеют место в пределах творчества отдельного автора, а некото-

рые — в пределах целой литературной подсистемы. В первую очередь это канонизация в сталинском социалистическом реализме домодернистских стилистических черт, по необходимости принятая всеми авторами, чье творчество развивалось в пределах официальной советской литературы и в соответствии с ее установками. Затем это формирование в литературе диаспоры подобного же преобладания реалистической и приближенной к реалистической стилистики, что объясняется и подбором авторов, оказавшихся в эмиграции, и, возможно, закрепившимся в «белых» кругах недоверием к авангарду как к революционной идеологии и практике: реализм ассоциируется с «вечными ценностями» русской традиции, а крайний модернизм и авангард — с революционной атакой на традицию. Это переход, — подобный тем, которые не раз имели место в истории литературы, — от «эпохи поэтической» к «эпохе прозаической», при том что и до и после этого перехода поэзия была гораздо более подвержена влиянию модернизма, чем проза. Наиболее отчетливо переход от модернистских форм письма к немодернистским в творчестве таких авторов, для которых обычно предполагают известную степень независимости от официальной литературы, происходит у Пастернака, Заболоцкого, Булгакова (от более экспрессивной, в «манере двадцатых», «Белой гвардии» к «Мастеру и Маргарите»), Платонова (к рассказам середины 30-х). Обратные примеры тоже есть, но всегда менее четкие: Георгий Иванов совершал переход скорее не к модернизму, а к «постмодернизму», Ахматова и Мандельштам, чье творчество претерпело «усложнение», все-таки совершали этот переход в пределах модернистской парадигмы.

3. К тому же пример Ахматовой выявляет и другой процесс, или, может быть, другую грань того же процесса. В ту же эпоху, о которой идет речь, — условно говоря, во второй четверти или в середине XX века, — в русской литературе появляются произведения, одной из важнейших сторон которых становится подведение итогов «эпохи модерна» и суд над этой эпохой. «Поэма без героя» Ахматовой безусловно принадлежит к числу таких произведений и является их эмблемой, но в этот же ряд может быть включен и «Доктор Живаго» Пастернака, отчасти — поздняя проза Бунина и «Мастер и Маргарита» Булгакова. «Дар» и другие вещи Набокова 1930-х — в числе типичнейших текстов этого ряда.

Для таких текстов характерен «эпипологический» или «постскриптимный» принцип построения. Предполагается, что пишутся они после того, как эпоха модернизма завершилась, подводятся ее итоги, создаются в том пространстве, когда модернизм и его эпоху уже невозможно ни обвинять, ни защищать на правах чего-то

живого или актуального. Для него наступила история; грань, разделяющая историю и современность, актуальность, лежит между временем создания этих произведений и воссоздаваемым в них модернистским миром. Безусловно, применительно к русской жизни играло свою роль и изменение исторических обстоятельств: конец эпохи модерна ассоциировался с концом Империи, а для советских авторов — еще и с концом более свободной в бытовом и артистическом отношении эпохи двадцатых.

И все-таки два эти процесса — или две стороны одного процесса — представляются в контексте проблемы «Набоков и модернизм» центральными. При всех индивидуальных тонкостях в его отношениях с модернизмом Набоков — представитель того этапа в развитии литературы, для которого был характерен отход от модернистских форм письма и на протяжении которого нередко осуществлялось отстраненное подведение итогов модернизма. При этом совершенно необязательно видеть в отступлении от модернистской стилистики некий литературный регресс или обязательно предполагать, что Набоков не принадлежит совершенно модернистской парадигме. По-прежнему остается место для предположения, что творчество Набокова 1930-х тоже относится к модернизму, только к какому-нибудь позднему и усовершенствованному. Но представим опять-таки гипотетического наблюдателя — скажем, В, — которому открыты для наблюдения лишь такие уровни текста, как его языковая организация и организация повествования. По крайней мере, этот наблюдатель сможет сделать вывод о том, что по явному большинству показателей проза Набокова гораздо ближе реалистическим образцам, чем модернистским: словоупотребление, использование тропов и лексических фигур, синтаксис, соотношение повествовательного и орнаментального, степень связности при повествовании, степень условности и гротеска и т.д.

Для периода и парадигмы, представителем которых предлагается считать Набокова, очень подошел бы термин «постмодернизм». К несчастью или к счастью, экспонент этого термина занят другим содержанием. Может быть, логично просто говорить о «стиле середины века».

4. В своих предыдущих заметках автор статьи рассматривал различные набоковские мелочи под традиционным интертекстуальным углом зрения, с опорой на сверхмотивированность («полигенетичность» — [Тамми 1992]), причем одной из граней материала всегда были тексты модернистов: Мандельштама [Двинятин 1996: 236—242], Белого и Пастернака [Двинятин 2001а: 60—65], Блока, Ахматовой, Мандельштама, Поплавского [Двинятин 2001б],

Хлебникова, Крученых, Маяковского, Пастернака, Цветаевой [Двинятин 1999]. По мере того как нарастала авторская коллекция интертекстуальных связей, крепла и уверенность в том, что есть особое своеобразие в основах набоковского отношения к авторам «классического» русского модернизма. Конечно, от автора к автору отношение меняется. Одно дело Мандельштам², другое — Пастернак³. Но когда дело касается непосредственно интертекстуальных параллелей, различия отходят на задний план. Самого любимого из модернистов Набоков может зло спародировать или включить заимствованный у него фрагмент в совершенно иной контекст. У самого отвергаемого модерниста он может позаимствовать нечто,

² Сверхскупой на похвалы всем возможным соперникам, Набоков отзывался о Мандельштаме в целом весьма благоприятно. В 1941 году Мандельштам оказывается одним из немногих советских поэтов, чьи стихи Набоков готов включить в готовящуюся антологию (письмо Джеймсу Лафлину — [Nabokov 1989: 37]). В 1958 году Вера Набокова пишет одному из корреспондентов, что ее муж разделяет восхищение Осипом Мандельштамом [там же: 251], а в 1965 году сам Набоков, благодаря Г. Струве за мандельштамовское издание, замечает, что стихотворения — изумительные и душераздирающие, и он будет счастлив держать драгоценный том на своей прикроватной полке [там же: 378]. В том же 1965 году, в интервью одному из каналов нью-йоркского телевидения, Набоков назвал Мандельштама «величайшим поэтом из тех, которые пытались выжить в России под властью Советов». Здесь же он называет стихотворения Мандельштама «прозрачными дарами (gifts)» и «восхищающими образцами человеческого духа в его глубочайшем и высочайшем проявлении, добавляя, что испытывает стыд за свою свободу, думая о судьбе Мандельштама [Nabokov 1973: 58]. Два года спустя, в интервью 1967 года, он, правда, оговаривает, что «сквозь призму трагической судьбы его поэзия видится более великой, чем на самом деле» (Мандельштам стал более опасным литературным соперником, но утверждает, что в юности знал Мандельштама, как и Блока, наизусть [там же: 97]. Недавно А. А. Долининым опубликовано не прошедшее в печать раннее суждение Набокова о Мандельштаме — как о «прекрасн[ом] поэт[е]», творчество которого «не является новым этапом русской поэзии», который «поддерживает, украшает, но не двигает» [РС: IV, 647]. Подобный же сдержанный тон можно обнаружить в знаменитой рецензии Ходасевича на «Tristia» и в «Промежутке» Тынянова (то есть у близких Набокову авторов): при всем доверии к искренности молодого рецензента не нужно забывать, что эти слова писались (предположительно 1924) тогда, когда преобладающий вкус уже совершил поворот от Блока и Ахматовой (а значит, и Мандельштама) к Маяковскому, Пастернаку и Есенину, и мандельштамовский статус одного из *poetae minores* (пусть и лучшего) преодоленного этапа никак не располагал к более щедрым оценкам. — О других переключках Мандельштама и Набокова см.: [Завьялов-Левинг 1998].

³ Помимо прямых инвектив, есть и примеры тонкой интертекстуальной работы с использованием элементов пародии (в традиционном смысле слова). Ср. три предположения в работах автора статьи: [Двинятин 1996: 246—247] (ср. [Долинин 1997: 734]); [Двинятин 2001а: 62—65]; [Двинятин 2001б: 295—296].

что включается в авторский текст на правах стилистически невыделенного, а тем самым как будто и «своего» элемента⁴.

В качестве исторической параллели, как кажется, довольно уместно вспомнить то, что историки литературы говорят о различиях в «методологии заимствования» между Пушкиным и Лермонтовым. Можно сказать, что у Лермонтова, особенно в ранний период, заимствования, в отличие от пушкинских, носили стилистический характер. Иными словами, заимствование фрагмента было вместе с тем средством (каналом или, точнее, контейнером) заимствования стиля. Было такое заимствование и средством своеобразного «стилистического самовоспитания»: заимствуя, Лермонтов овладевал элементами тех романтических стилей, синтезировать которые ему предстояло в своем позднейшем творчестве (такое понимание представлено в первую очередь у Б. М. Эйхенбаума и В. В. Виноградова). Для Пушкина подобный метод заимствования был нехарактерен. Если положить два эти случая в основу некоей окказиональной типологии, то Набокова явно придется отнести в

⁴ Отдаленная иллюстрация к обсуждаемым «полигенетичности» и «нестилистичности» цитат. Казалось бы, на что чужд Набокову должен был быть Розанов, с его крайне своеобразным чувством стиля, оскорбительными нападениями на В. Д. Набокова, периодическим антисемитизмом и т.д. (не исключено, что Розанов и его публицистика революционных лет отчасти обыгрываются в Алферове из «Машеньки»). Но вот упомянутое выше суждение Набокова о Мандельштаме 1924 года: «Существует прекрасный поэт Мандельштам. Творчество его не является новым этапом русской поэзии: это только изящный вариант, одна из ветвей поэзии в известную минуту ее развития, когда таких ветвей она вытянула много и вправо и влево, меж тем как рост ее в высоту был почти незаметен [...]» [РС: IV, 647]. О. Ронен видит здесь аналог словам из стихотворения Мандельштама о «вершине», «обреченн[ой] на сруб», и суждению Святополк-Мирского о В. А. Комаровском как о «странн[ом] витке в сторону, никуда не ведущ[ем]» [Ронен 2003: 251—252]. Таковы ближайшие параллели применительно к акмеизму, но что касается самого образа, то его источником предлагается считать следующий пассаж из известной (и замечательно прозорливой) статьи Розанова «Вечно печальная дуэль»: «В Лермонтове срезана была самая кронка нашей литературы, общее — духовной жизни, а не был сломлен хотя бы и огромный, но только побочный сук. <...> Кронка была срезана, и дерево пошло в суки» [Розанов 1996: 289]. Чаше предполагают полемику Набокова с Розановым, как в: [Сендерович, Шварц 1999а]. Но даже и в этой статье есть напоследок признание того, что «[с]реди множества вздорных идей, разляписто расплескавшихся В. В. Розановым в его широком разливе писаний (sic! — Ф. Д.), было немало и блестящих, глубоких, смелых» [Там же: 357—358]. Поскольку у Розанова есть удачная мысль о мимикрии, «использование имени Розанова в связи с бабочками в “Других берегах” — не случайность» [Там же: 357]. Еще бы: достаточно вспомнить знаменитый фрагмент «О страстях мира» из № 8—9 «Апокалипсиса нашего времени» [Розанов 1990: 432—436]. — Ср. [Мондри 1994]; [Сконечная 1996] и др.

ту же графу, что и Пушкина. Нестилистические заимствования — главный принцип его работы с текстами модернистов.

При этом дополнительный признак собственно набоковского отношения к текстам модернистов можно было бы увидеть именно в «эпилогическом» и «постскриптуном» их восприятии. Эпоха прошла, и модернизм литературно неактуален, в том смысле, что он по большей части никак не включен в ту литературную ситуацию, в которой мыслит себя Набоков. Даже при том, что многие классики модернизма живы и, может быть, даже задают тон в литературе, сам модернизм, по сути, даже не имеет законных и серьезных наследников, у которых его стоило бы оспаривать, в пику которым его следовало бы посрамлять, не имеет он и серьезных критиков, от которых его следовало бы защищать. Спорить нужно о наследии и за наследие Пушкина, Гоголя, Достоевского, но не модернистов. Модернизм ничей. Поэтому он расчленяем на фрагменты, и фрагменты могут использоваться в дальнейшем как угодно, без какого-либо сохранения их естественного стилистового контекста.

Разумеется, дело не всегда обстоит так. У Набокова есть примечательные пародии стиля Белого, Ахматовой, Маяковского, Цветаевой и т.д. Но стилизация и стилизующий тип травестирования преимущественно сосредоточены в подобных фрагментах, сравнительно немногочисленных. За их пределами первичный стилистовый контекст заимствуемого элемента используется весьма ограниченно. Можно указать, отчасти повторяясь, по крайней мере четыре признака этой «нестилистичности» набоковских модернистских аллюзий. 1) Определим по прямым набоковским высказываниям меру его благосклонности к тому или иному литератору-модернисту, а затем проанализируем совокупность выявленных подтекстов из этого литератора: меры доброжелательности при обыгрывании в текстах и при публицистическом суждении не совпадут, подтексты зачастую не только не служат целям литературной полемики и вообще политики, но даже и идут с ними вразрез. 2) Зачастую в творчестве того или иного автора у Набокова берутся для обыгрывания черты, представляющиеся маргинальными, случайными, несистемными и др. Чем взрослее Набоков, тем больше процент обыгрывания этих «второстепенных» элементов. 3) Не может не насторожить обилие амальгам, контаминаций, довольно неслучайно, то есть концептуально объединяющих такие черты и таких авторов, которые в реальных литературных раскладах модернистской эпохи не были соотносимы: произвольное сочетание отдельно взятых элементов, обычное именно по отношению к реальности, утратившей актуальность. 4) Наконец, такой «негативный», «отрицательный» признак, как отсутствие знаков генеалогии. Набоков сознательно выстраивает свою систему заимствований из

текстов начала века так, чтобы невозможно было проследить его собственное писательское происхождение — точнее, роль в его формировании тех или иных модернистских авторов. Декларации одно, а показания набоковских текстов — другое. Показательно, как редко исследователи проблемы решаются констатировать, что «в таком-то отношении Набоков продолжал такого-то или таких-то модернистов».

5. Но, может быть, самое примечательное в отношении Набокова к русскому модернизму обнаруживается в его отношении к тому, что лежит за пределами модернизма. Речь идет о хорошо известном факте: необходимые для развития литературы, в том числе его собственной, «модернистские питательные вещества» Набоков ищет и находит в каких-то других, немодернистских источниках. Значительную часть того, что обычно называют в качестве положительных черт, которые Набоков одобрял в модернизме и авангарде и продолжал в своем творчестве⁵ (как то: дух обновления языка и литературы, введение метафизического измерения, использование абсурда, словесная игра, — [Lokratz 1973], [Люксембург, Рахимкулова 1996] и др.), писатель видит в таких немодернистских литературных традициях, как а) творчество Пушкина и Гоголя (с его сочетанием позднеклассицистических, романтических и раннереалистических черт); б) обновленный реализм конца XIX и начала XX века (ср.: «По-настоящему новаторской для эпохи модернизма 1890—1910-х годов Набоков считал прозу ее старших современников: Чехова и позднего Толстого» [Ронен 2003: 249]; ср. суждения Набокова о поэзии Бунина); в) смеховая традиция XIX века с такими ее типичными элементами, как вторжение в изобразительность изрядной доли абсурда и словесная игра.

Ниже рассматриваются две группы параллелей, возможно объединяющих тексты Набокова конца 1930-х годов и, с одной стороны, пьесы Козьмы Пруткова, с другой — пьесы Александра Блока. Задача этого экскурса — проследить, как может использоваться в тексте Набокова немодернистский и в известном смысле слова «низовой», по крайней мере комический, источник, а как — источник высокий и модернистский.

В конце 1930-х годов Набоков пишет две свои зрелые пьесы — «Событие» и «Изобретение Вальса». В эти же годы создается «Дар» и другие шедевры поздней русской прозы Набокова. Вторжение в набоковскую драматургию смехового, абсурдного, бредового, условного, фантастического элемента, отличающее поэтику этих пьес от поэтики «классического» театра, побуждало, очевидно, к

⁵ Ср. [Медарич 1997].

поискам прецедентов и преемственностей, в частности, в истории русской драматургии. Предполагается, что двумя такими традициями, на которые, в числе прочих, мог опираться Набоков, были «предабсурдистские», с сильным «домашним», «кружковым» элементом, пьесы XIX века, в первую очередь драматургия Козьмы Пруткова, и модернистская драматургия начала XX века, прежде всего театр Блока. При этом отголоски драматургии Пруткова и Блока заметнее именно в «Даре», а не в писавшихся в те же годы набоковских пьесах.

Среди пьес, входящих в *Corpus Prutkovicum*, обращает на себя внимание оперетта «Черепослов, сиречь Френолог» [Прутков 1976: 217—235] (ср. [Прутков 1933: 310—333]). У живущего в России немца Шишкенгольма, последователя френологии (черепословия) Галля, есть дочь Лиза, а у дочери женихи. Достается Лиза, однако, не этим женихам, а гидропату, также немцу, Курцгалопу, и вот при каких обстоятельствах [Прутков 1976: 230—233]. Женихи Касимов и Вихорин окончательно изгнаны Шишкенгольмом.

Оба, поспешно выходя, сталкиваются в дверях с Курцгалопом, который, переступая через порог задом, делает разные знаки четырем отставным солдатам, вносящим на сцену купальный шкаф.

Курцгалоп

(обернувшись на Касимова и Вихорина, пугается)

Тьфу!.. черти плешивые!.. Чуть с ног не сбили!.. (Обращается к солдатам.) Сюда вот, сюда, ставьте сюда, так.

Шишкенгольм и прочие

(с удивлением)

Это что? Кто это?

Шишкенгольм

(К Курцгалопу, сердитый)

Что это вы принесли сюда?

Курцгалоп

Не твое дело.

Шишкенгольм

Как не мое дело? как не мое дело?

Следует сцена взаимного непонимания и неслушания, наконец все разъясняется.

Курцгалоп

(обращаясь ко всем)

Доложите полковнику Кавырину, что шкаф принесен...

Шишкенгольм

(*рассерженный*)

Милостивый государь! полковник Кавырин живет не здесь, а внизу!

Курцгалоп

(*пораженный*)

Как?! А здесь кто живет?

Шишкенгольм

(*с достоинством*)

Здесь живет профессор-френолог Иоганн фон Шишкенгольм.

Курцгалоп

(*восторженно*)

О Боже, какая случайность!.. Негг Шишкенгольм, знаменитый френолог!

Лиза

(*отцу*)

Папаша, какой умный мужчина!

Курцгалоп

Честь имею рекомендоваться: фон Курцгалоп, известный гидрорпат.

Все

(*радостно*)

О Боже, какое счастье! Негг Курцгалоп, знаменитый гидрорпат!

Шишкенгольм

(*с лукавой улыбкой*)

Негг Курцгалоп! вы умный и хитрый молодой человек!.. вы умный и хитрый!.. Ведь вы нарочно зашли к нам? понимаю!.. (*Сильно встряхивает его руку.*) Благодарю вас... за ошибку! Друг Мина, благодарите за ошибку! Лиза, благодарите за ошибку!

И еще раз, двумя репликами ниже:

Курцгалоп

Я несказанно рад... но... право, вовсе нечаянно... Полковник Кавырин...

Шишкенгольм

(*перебивает его, хитро подсмеиваясь*)

О, полковник Кавырин... все полковник Кавырин!.. О, хитрый... хитрый молодой человек!..

Итак: Курцгалоп по ошибке вторгается с купальным шкафом не на тот этаж, который ему нужен, и это решает его судьбу: он

встречает свою Лизу. Примечательным образом эта опереточная ситуация из жизни карикатурных персонажей повторяется в одной из самых серьезных и лирических линий «Дара».

Роман начинается с того, что, переехав на новую квартиру, Федор Годунов-Чердынцев наблюдает за тем, как переносят имущество еще одних жильцов (у дома стоит мебельный фургон). И вот, наконец —

«Переходя на угол в аптекарскую, он невольно повернул голову (блеснуло рикошетом с виска) и увидел — с той быстрой улыбкой, которой мы приветствуем радугу или розу, — как теперь из фургона выгружали параллелепипед белого ослепительного неба, зеркальный шкаф, по которому, как по экрану, прошло безупречно-ясное отражение ветвей, скользя и качаясь не по-древесному, а с человеческим колебанием, обусловленным природой тех, кто нес это небо, эти ветви, этот скользящий фасад» [PC: IV, 193—194].

Рядом с фургоном стояли два немолодых человека, потом Федор узнал их.

«Узнал он и фамилию верхних жильцов: по ошибке взлетев однажды на верхнюю площадку, он прочел на дощечке: Carl Lorentz, Geschichtsmaler, — а как-то встреченный на углу Романов, который снимал пополам с гешихтсмалером мастерскую в другой части города, кое-что рассказал о нем...» [PC: IV, 243].

Этот Романов, очень талантливый, ядовитый художник и совершенно неинтересный Федору человек, как-то приглашает Федора на

«вечеринки в мастерской, с музыкой, бутербродами, красными абажурчиками, бывает много молодежи, Полонская, братья Шидловские, Зина Мерц...» [PC: IV, 244].

Так Федор впервые слышит имя своей будущей возлюбленной. В конце романа он объясняет ей

«работу судьбы в нашем отношении. Подумай, как она за это принялась три года с лишним тому назад... Первая попытка свести нас: аляповатая, громоздкая! Одна перевозка мебели чего стоила... Тут было что-то такое размашистое, “средств не жалею”, — шутка ли сказать, — перевезти в дом, куда я только что въехал, Лоренцов и всю обстановку! Идея была грубая: через жену Лоренца познакомить

меня с тобой, — а для ускорения был взят Романов, позвавший меня на вечеринку к ним. Но тут-то судьба и дала маху: посредник был взят неудачный, неприятный мне, — и получилось как раз обратное: из-за него я стал избегать знакомства с Лоренцами, — так что все это громоздкое построение пошло к черту, судьба осталась с мебельным фургоном на руках, затраты не окупились» [РС: IV, 538].

Налицо, таким образом, ряд важных совпадений: судьба, сводящая будущих возлюбленных, случайная путаница этажей, живущий этажом выше старик-немец, шкаф, втаскиваемый в его квартиру, — не купальный, но в рифму, зеркальный.

В конторе, где работала Зина Мерц, одна из машинисток была

«замужняя, сдобная блондинка, с отражением собственной квартиры вместо души...» [РС: IV, 369].

О дочери же Шишкенгольма в списке действующих лиц сказано:

«Лиза, дочь Шишкенгольмов. Полная, с волнистыми светлыми волосами и с сдобным голосом» [Прутков 1976: 219].

Этот сдобный голос не раз потом вспоминается в ремарках, при характеристике тех или иных Лизиних реплик.

Эта пьеса могла привлечь Набокова и своей определенной «антинемецкой» иронией, вообще характерной для Пруткова и его создателей и явно наличествующей в «Даре». В этом аспекте особенно любопытно «жестовое» совпадение. В ремарках «Черепослова» сообщается, что Шишкенгольм [Прутков 1976: 222]

«делает строгий знак Лизе указательным перстом правой руки, качая оный неторопливо вправо и влево, как маятник...»,

а затем,

«качая вправо и влево указательным перстом правой руки, прямо против своего носа, говорит медленно и важно».

В «Даре» Федор Константинович перечисляет, за что ему не нравятся немцы и немецкое:

«за полишинелевый строй движений, — угрозу пальцем детям — не как у нас стойком стоящее напоминание о небесном Суде, а символ колеблющейся палки, — палец, а не перст...» [РС: IV, 265—266].

К тому же Галль, с его прогнозами интеллектуальных и нравственных качеств человека по форме черепа, мог напомнить Набокову — как автор механистической и догматической мифологии человека — постоянно отвергаемого современника — Фрейда⁶.

Другая пьеса из прутковского корпуса, отзвуки которой — правда, более проблематичные — можно обнаружить в «Даре», принадлежит перу Александра Жемчужникова; это «Любовь и Силин» [Прутков 1976: 251—264] (ср. [Прутков 1933: 334—350]). Набокова могла заинтересовать фамилия главного героя, как и все, что так или иначе напоминало псевдоним *Сирин*.

В списке персонажей этой пьесы упоминаются, в частности [Прутков 1976: 251] (курсив Пруткова):

В а н ю ш а, воспитанник в младшем классе гимназии, сирота, известный в городе под названием *Финик*.

К е р с т е н, мелкопоместный дворянин и ложный друг Силина.

В тексте пьесы затем *Керстен* и *Финик* будут объединяться не раз [там же: 261—263].

С и л и н

<...> Вам покажется странно, но верьте истинному Богу, что с того самого вечера Керстен пропал, и только в бритвенном ящике найден небольшой кусочек пергамента, на коем корявым почерком было начертано: «В день исцеления немой вдовы генерала Кисловцова откроется, кому принадлежит *Финик*».

Д о н - М е р з а в е ц

Финик? какой финик?

С и л и н

Я забыл вам сказать, что на другое утро после пропажи Керстена полицмейстер при утреннем рапорте донес губернатору, что в младшем классе гимназии был усмотрен никем дотле не виданный воспитанник *Ванюша* и что на спрос об нем начальства все единогласно отозвались, будто это всем известный *Финик*. Так с тех пор он и слывет во всем городе под этим названием.

И далее, в конце пьесы:

К е р с т е н

Итак, пророчество мое сбылось: она заговорила!

⁶ Ср. по этому поводу *Шишкенгольма* и вечно шупаемые им *шишки* и рус. *шишка* как одно из обозначений *membrum virile*.

Силин

Сбылось, но не совсем. На пергаменте, найденном в вашем бритвенном ящике, было написано, что в день исцеления генеральши Кислосвездовой откроется, кому принадлежит Финик!

Керстен раскрывает тайну, исполняя куплеты *под музыку соч. К. А. Булгакова*:

<...> Докторам больниц и клиник
Не дается немота, —
Вдруг среди нас явился Финик,
Гимназист и сирота.

<...> Этот Финик есть обломок
Рода древнего славян,
Губернатора потомок
Православных киевлян.

В «Даре» несколько раз упоминается инженер Керн, близко знавший покойного Александра Блока. Один раз, в непосредственной близости от него, назван и такой сильный лексический раздражитель, такое редкое, по выражению Тарановского, слово-сигнал, как *финик*.

Инженер Керн, близко знавший покойного Александра Блока, извлекал из продолговатой коробки, с клейким шорохом, финик [РС: IV, 219].

Можно, конечно, считать *финик* только риторическим знаком «реалистического» описания того, чем и как угощали в определенных кругах в Берлине, но трудно отказаться и от впечатления, что все-таки *финик* в этой функции отчасти нарочит. Едва ли, конечно, нужно видеть намек на то, что *Керн* — ложный друг Блока. Но особенно примечательно совпадение имен: если из фамилии *Керстен* изъять четвертую, пятую и шестую буквы, то получится *Керн*⁷.

Еще одна параллель протягивается от первого монолога Силина, точнее говоря, от самых первых его слов, которыми и открывается пьеса [Прутков 1976: 252]:

Силин

Гом — человек. Гам — душа. Сериз — вишня. Патесериз — пирожное.

⁷ Здесь самое место для автопародии. В этой же пьесе действует испанский путешественник *Дон-Мерзавец*. Если проделать с его фамилией ту же процедуру, то есть оставить первые три буквы и последнюю, то получится фамилия *Мерц*, которой посвящена одна из предыдущих заметок автора статьи.

Все это отчасти сравнимо с эпитафией «Дара», из «Учебника русской грамматики» П. Смирновского:

Дуб — дерево. Роза — цветок. Олень — животное. Воробей — птица. Россия — наше отечество. Смерть неизбежна.

Конечно, смыслы слишком различны. Но если читать до некоторой степени *по скважинам*, выявятся и некоторые сходства. Обе цитаты из филологических текстов, обе состоят (первая целиком, вторая большей частью) из нераспространенных предложений в два слова, из подлежащего и сказуемого. В первом случае имеет место отождествление, перевод, во втором — включение, классификация. Конструкции даже эквисиллабичны: в четырех предложениях, произносимых Силиным, и в четырех первых предложениях из эпитафии «Дара» по девятнадцать слогов.

Блоковский слой в «Даре» знаком исследователям ([Bethea 1995]; [Старк 1999] и др., ср. [Александров 1996: 216—218]; [Сендерович, Шварц 1998]; [Сендерович, Шварц 19996] и др.). Упомянулись в этой связи и пьесы Блока.

О. Сконечной было указано

«на скрытую пародийную аллюзию на творчество Блока в “философской трагедии” Буша: “Когда, еще в прологе, появился идущий по дороге Одинокий Спутник, Федор Константинович напрасно надеялся, что это метафизический парадокс, а не предательский ляпсус... Спутник (входит): “Все есть судьба”” <...> Ср. в блоковской “Песне Судьбы”: “Печальный одинокий Спутник садится на большой камень среди пустыря” <...>» [Сконечная 1994: 45]

К сожалению, данный перечень соответствий (см. также [Сконечная 1996: 212]) не включает самое выразительное из них: главного героя блоковской «Песни Судьбы» зовут Герман; Буш, автор философско-беллетристических текстов, издательский благодетель Федора, — тоже Герман. О «германстве» Буша в связи с «Пиковой дамой» уже шла речь⁸. Но Буш оказывается и тезкой персонажа, в котором явно угадываются черты самого Блока⁹.

⁸ Если рассматривать философа — героя романа Буша — как двойника самого автора, то Луиза — «малютка... подруга жизни» этого философа — будет указывать на осуществившийся брак Германна и Лизы из «Пиковой дамы». В «Отчаянии» действуют Герман и Лида — более откровенное обнажение той же реминисценции (о связях между «Пиковой дамой» и «Отчаянием» см.: [Смирнов 1999; Фатева 1999]). Более того, в конструкции «Герман — Луиза» можно проследить еще один подтекстовый ход; он ведет к Достоевскому, которого Набоков тоже цитировал не менее охотно, чем третировал. М. С. Альт-

О героине «Песни Судьбы» Елене сказано:

«вся белая, молодая и легкая» [Блок 1960: 112].

Героиня пьесы Набокова «Событие», Любовь, охарактеризована:

«молода, хороша, с ленцой и дымкой» [Набоков 1990: 104].

При этом, как известно, основным прототипом блоковской Елены была Любовь Менделеева-Блок. Таким образом, у Набокова «возвращается» отвергнутое Блоком при беллетризации прототипа имя *Любовь*. С другой стороны, характеристика *с ленцой*, от *лень*, вновь обращает к имени *Елена*. Ср. наиболее откровенный случай драматургической связи между *Еленой* и *ленью* (с последующим настойчивым обыгрыванием имени) в «Дяде Ване» Чехова, в диалоге Елены Андреевны и Войницкого [Чехов 1987: 73—74]:

Войницкий. Если бы вы могли видеть свое лицо, свои движения... Какая вам ЛЕНЬ жить! Ах, какая ЛЕНЬ!

Елена Андреевна. Ах, и ЛЕНЬ, и скучно! Все бранят моего мужа, все смотрят на меня с сожалением <...> и скоро на земле НИчего не останется <...> скоро, благодаря вам, на земле НЕ останется ни верности, ни чистоты <...> Вам не жалЬ НИ лесов, ни птиц <...> У этого доктора утомЛЕНное¹⁰, нервное лицо <...> Соне, очевидно, он нравится, она влюбЛЕНА в него <...> Это мучительно...

Развитие связки *Елена — лень* продолжается и в других фрагментах «Дяди Вани».

В целом конструкция выглядит следующим образом:

Любовь (Блок; прототип) — Елена (в тексте Блока) — Любовь (в тексте Набокова) — с ЛЕНцой.

ман обратил внимание на «локальную связь» между двумя героинями Достоевского — Луизой из «Записок из Мертвого дома» и Лизой из «Записок из подполья»: «обе они из Риги» [Альтман 1975: 181]. Но ведь и Герман Иванович Буш прямо представлен у Набокова «рижанином». В то же время все Лизы Достоевского связаны в какой-то степени с Лизаветой Ивановной из «Пиковой дамы» Пушкина (к литературной истории имени см.: [Топоров 1995]), так что путь от Германа до рижанки Луизы оказывается довольно короток.

⁹ О связи Германа из «Песни судьбы» с другим набоковским Германом — из «Отчаяния» — в последнее время см.: [Смирнов 1999: 146—147].

¹⁰ Фонетически, конечно, это [л'он], но ведь и А[л'он].

Но, обсуждая блоковские подтексты сочинения Буша, можно указать и на другую драму — «Король на площади». Персонажами трагедии Буша [РС: IV, 252—253] являются разные цветочные торговки и дочь одной из них.

«“Первый матрос, второй матрос, третий матрос”, — нервным, с мокрыми краями, баском пересчитывал Буш беседующих лиц. Появились какие-то: Торговка Лилий, Торговка Фиалок и Торговка Разных Цветов».

В дальнейшем цитируется такой диалог:

Торговка Лилий
Ты сегодня чем-то огорчаешься, сестрица.

Торговка Разных Цветов
Да, мне гадалка сказала, что моя дочь выйдет замуж за вчерашнего прохожего.

Дочь
Ах, я даже его не заметила.

Торговка Лилий
И он не заметил ее.

Что касается *первого, второго и третьего матросов*, то они совершенно в духе «Короля на площади». В первом действии беседу ведут *неизвестные: Первый, Второй и Голос Третьего* [Блок 1960: 26 и след.]. Затем появляются *Первый рабочий и Второй рабочий* [там же: 32]. Далее обнаруживается и *Третий рабочий* [там же: 38]. *Торговкам Лилий, Фиалок и Разных Цветов* у Блока соответствует *Продащица роз*¹¹ [там же: 33]. Наконец, одна из главных героинь «Короля на площади» — *Дочь Зодчего* [там же: 40 и след.], так что персонажное совпадение почти полное.

Наконец, можно обнаружить и определенные параллели еще с одной блоковской драмой — «Незнакомкой»¹². Эпизод из трагедии Буша:

Первая Проститутка
Все есть вода. Так говорит мой гость Фалес.

¹¹ У Блока *продащица*, что требует родительного падежа (продащица чего?). Набоков меняет продавщицу на *торговку*, и родительный падеж становится ошибочным (теперь нужен творительный: торговка чем?), что и требуется для нетвердо владеющего русским языком Буша.

¹² Об упоминании «Незнакомки» в «Подвиге» см.: [Старк 1999: 60—63].

Вторая Проститутка

Все есть воздух, сказал мне юный Анаксимен.

Третья Проститутка

Все есть число. Мой лысый Пифагор не может ошибиться.

Четвертая Проститутка

Гераклит ласкает меня, шептая: все есть огонь.

Спутник (*входит*)

Все есть судьба.

При этом в аллегорической пьесе Буша все эти философы — моряки с пьянствующего в приморском городе экипажа греческого судна. В «Незнакомке» Блока [Блок 1960: 73 и след.]

«У одного окна, за столиком, сидит пьяный старик — вылитый Верлэн...»

В дальнейшем этот *старик, похожий на Верлена*, так и обозначается — Верлэн. Совпадает, таким образом, и общий принцип: нейтрализация вымышленного персонажа и исторического автора. Но главное, что Верлэн все время возглашает (в пустоту) что-то банальное, мудрое, с кванторами всеобщности, пока не подходит очень близко к формулировке Гераклита:

Каждому свое. Каждому свое...

И всем людям — свое занятие... И каждому — свое беспокойство.

И все проходит. И каждому — своя забота.

Гераклит — как раз последний из философов, упомянутых у Буша.

Если доверять приведенным сопоставлениям, то специфика реминисценций в «случае Пруtkова» и «случае Блока» выглядит совершенно различной (при том, что и тот и другой случаи весьма показательны). При отсылке к текстам Пруtkова происходит включение смехового, фарсового источника в развитие «серьезных» тем и смыслов романа. Это примерно тот же случай, что и с трицей *Герц — Шерц — Шмерц* Сухова-Кобылина, из которых получают столь же отталкивающе-фарсовые *Траум — Баум*, директора конторы, но и служащая у них Зина *Мерц* [Двинятин 1996: 242—245], или же *Александр Яковлевич* и *Александра Яковлевна* (в основе своей гоголевский прием), которые у Ильфа и Петрова тоже изображались в сатирических, негативных тонах, а у Набокова попали в центр темы, пожалуй, лирической.

«Если пародией трагедии будет комедия, то пародией комедии может быть трагедия» [Тынянов 1977: 226] (из работы, опубликованной в 1921 году и наверняка известной Набокову). В случаях с текстами Блока расклад иной; они, несмотря на сильный элемент «романтической иронии», тяготеют скорее к полюсу трагедии, а пародия их явно оказывается комедией. Смыслы этой пародии, как это нередко бывает у Набокова, переливаются. Преобладает, пожалуй — над безобидной игрой, над упреком в «предательском ляпсусе» (ср. [Двинятин 2001a: 62—65]) или над злыми обвинениями в бездарной философизации литературы или незнании русского языка — то особое отношение к текстам модернистов, которое Набоков обнаруживал не раз: ощущение исчерпанности эпохи и своеобразной «ничейности» модернистского текста, так что фрагменты этого текста, почти обезличенные знаки культурной традиции, включаются в новые контексты нередко вне или почти вне тех смыслов, которые были им свойственны в контексте той эпохи, когда они создавались.

6. Вне зависимости от того, знал ли Набоков формулу Тынянова, его собственные приемы зачастую работали в русле, заданном этой формулой. Можно привлечь и другую опоязовскую концепцию (о связи Набокова с ОПОЯЗом см.: [Паперно 1993]; [Каисс 1990]; [Мондри 1994]; [Долинин 1997: 723—729] и др.), а именно «канонизацию младших жанров». На пересечении ее и тыняновского понимания пародии можно говорить о «канонизации младших приемов», что давно и делается (ср. мнения о каламбурной рифме у Маяковского или об акмеистических подтекстах как об осерьезненных приемах смеховой поэзии).

Хорошо известно умение Набокова черпать вдохновение в текстах комической и низовой окраски и использовать их материал. Диапазон привлекаемых источников весьма широк — от признанных шедевров гротескного или пародийного толка до откровенного трэша массовой культуры¹³. Подобно нелюбимому Достоевскому, ассимилировавшему черты актуального в его эпоху авантюрного, криминального, прогдетективного романа, Набоков в 1930-е годы успешно использует черты только что нарождающегося «черного» извода криминально-детективного романа. Хорошо

¹³ Особо важное значение имеет предположение А. Долинина об обыгрывании в «Лолите» сюжета и некоторых других элементов малозначительного рассказа, опубликованного в 1930-е в «Числах». Долинин сопоставляет обнаружившееся положение вещей с инвективами Набокова против Достоевского как третьеразрядного писателя [Dolinin 1993]. До этого уже проводилось сопоставление «Лолиты» с массовым кинематографом, включая фильмы с участием Ширли Темпл.

известен интерес Набокова к массовому кинематографу; «Камера обскура» содержит не только отторжение, но и любование; кинематографические источники «Лолиты» обсуждались.

«Эпилоговое» отношение к модернизму и размывание грани между «высоким», «серьезным» и «жанровым», «массовым» искусством — две очевидные черты, роднящие уже относящееся к 1930-м годам творчество Набокова с настоящим постмодернизмом последних десятилетий XX века. Но воздействие Набокова на литературу постмодернистской эпохи далеко не ограничивается указанными направлениями.

Со значительной долей упрощения можно сказать, что Набоков — более полно и убедительно, чем любой другой автор середины века, — предложил альтернативный, европейско-североамериканский аналог того почвенного, барочного, мифологического реализма, который нашел наиболее полное воплощение в латиноамериканском романе эпохи расцвета (а до того в романах Фолкнера). Повествовательная проза эпохи «после модернизма» находит магистральный путь в совмещении конвенций, восходящих к реалистической эпохе или поздним реалистическим стилям (описание быта и среды, психологизм, натуралистические тенденции, выстраивание «посюстороннего» плана изображения и т.д.) с другими чертами, которые в культуре первой половины XX века ассоциируются прежде всего с модернизмом. Это наследующее модернизму «нечто», чем дополняются реалистические черты, может в общем виде быть распределено по двум группам. К одной относятся все внереалистические стратегии, дополняющие реалистическое изображение: миф, легенда, фантастика, гротеск, притча и т.д. К другой — осложнения повествовательной структуры: перемешивание временных пластов, описание равноправных альтернативных реальностей, использование вставных повествований и сочетание в пределах произведения непересекающихся параллельных повествований, введение нескольких повествователей, неконвенциональные типы ведения повествования и т.д. Оба направления, по которым «дополняется реализм», разработаны у Набокова иначе, чем в почвенно-мифологическом романе, — и более актуально *sub specie* постмодернистской прозы.

Для латиноамериканского романа характерно использование народного мифа, более или менее живого в сознании портретируемой общины, а также таких форм фантастики и деформирования реальности, которые восходят либо напрямую к миру народной мифологии, либо к тем или иным сочетаниям народной и книжной, преимущественно «барочной» мифологии и фантастики. Эта же модель легко принимается писателями тех регионов, где предпо-

лагается существование, пусть даже и затухающее, народного мифа¹⁴. Известные определения «мифологического» или «магического» реализма отсылают обычно именно к этому комплексу черт (ср. понятие «фантастического реализма», появляющееся в качестве термина с очерченным кругом явлений, сюда относящихся, в нескольких работах Вяч. Вс. Иванова). Но для авторов из тех регионов, где живого мифологического сознания фольклорного типа нет, для «городских» авторов Европы, Северной Америки и других подобных регионов такой путь закрыт. В романах Набокова предлагается целый ряд альтернативных стратегий «мифологизации» реалистической составляющей — от специфических видов индивидуального мифотворчества (в «Бледном огне», «Аде» и других подобных текстах) до насыщения внешне безупречно «реалистической» ткани повествования подспудными «внереалистическими» мотивациями, дающими себя знать в наборе совпадений, соответствий, случайностей и т.п. Понятно, насколько это оказалось востребовано в постмодернизме и романе последних десятилетий.

Подобным образом дело обстоит и с организацией повествования. Для фолкнеровско-латиноамериканской линии¹⁵ характерно предпочтение повествовательного эксперимента, зачастую в достаточно радикальных формах. Почвенно-мифологический роман — менее всего роман консервативный в эстетическом, в том числе повествовательном, смысле. Отсюда попытки в некоторых классификациях отнести его явления к модернизму и даже авангарду. У Набокова другая система предпочтений. Только в одном русском и одном английском романе избрав путь системных и решительных экспериментов с повествовательной техникой (это, конечно, «Дар» и «Бледный огонь», ср. [Левин 1998а], [Meuer 1988] и др.), в других произведениях он довольствуется более частными и тонкими сдвигами традиционной повествовательной структуры¹⁶, и опять-таки

¹⁴ В советской литературе, например у Чингиза Айтматова и Отара Чиладзе; Мирча Элиаде разрабатывает такой тип представления реальности независимо от латиноамериканцев.

¹⁵ Здесь, как и в предыдущем случае, за скобки выносятся вопрос о Джойсе — авторе, равно авторитетном и для Фолкнера и латиноамериканцев, и для Набокова, его коллег и последователей. Возможность такого вынесения за скобки обусловлена прежде всего тем, что Джойс выстраивал модель последовательно модернистской повествовательной прозы, а здесь идет речь о стратегиях совмещения модернистских и реалистических черт преимущественно в эпоху «после модернизма».

¹⁶ Два эмблематических примера: в «Бледном огне» проблема ненадежного повествователя имеет принципиальное значение (грубо говоря, на этом все построено), а в «Пнине» эта же проблема имеет отношение к одному эпизоду и одной сюжетной линии (ср. [Ног 1984]); в «Даре» организация повествова-

этот путь оказывается более востребован в европейском и североамериканском романе последних десятилетий.

Принцип отношения Набокова к «низовому», «жанровому», «эстетически ущербному» тоже подготавливает постмодернистскую практику. Скажем, в некоторых главах «Улисса» Джойса любовно стилизуются / травестируются / пародируются стили дамского романа, бульварной газеты, слащавого ангажированного повествования и др.; в «Тетушке Хулии и писаке» Варгаса Льосы каждая вторая глава представляет собой стилизацию / травестию / пародию латиноамериканского (радио)сериала. И Джойс, и Варгас Льоса ищут в популярной культуре новых ресурсов красоты и выразительности. При этом, однако, нетрудно заметить две вещи: во-первых, соединения, сплавления манеры автора и манеры привлекаемых поп-текстов не происходит, они разделены, причем довольно резко — композиционной — чертой, поп-манеры не поглощаются авторским стилем, а берутся и воспроизводятся во всей своей инаковой характерности; во-вторых, соответственно не происходит нейтрализации высокого, авторского и низкого, жанрового: фамильярный и доброжелательный контакт, но не более того. Именно такой набор черт не позволяет считать эти опыты собственно постмодернистскими. У Набокова же — от «Короля, дамы, валета» и «Отчаяния» до «Лолиты» и «Ады» — элементы детективного и пикантного жанров абсорбируются авторской манерой, теряют особость и внутреннюю выделенность; при этом, разумеется, происходит та нейтрализация высокого и низкого, авторского и массово-жанрового, которая и характерна для постмодернизма.

тельных инстанций сложна и парадоксальна, что подтверждается десятками примеров и особенностей, а в «Отчаянии» выделяется преимущественно каламбур с «сиренью в набокой вазе», за который едва ли может отвечать вымышленный повествователь Герман. Эта игра слов была отмечена еще в 1977 году Джейн Грейсон, причем ей была дана полная и правильная характеристика (Грейсон обсуждает соотношение английского перевода «Отчаяния» и русского текста): «The Russian version contained a pun upon Nabokov's surname and née penname Sirin...» [Grayson 1977: 66]. Этот же пример приводит в 1985 году П. Тамми вместе с двусмысленным каламбуром из «Ultima Thule»: «...А отец его, Илья Фальтер, был всего лишь старшим поваром у Менара, повар ваш Илья на боку» [РС: V, 116], а также упоминанием Ширина и Владимировна из «Дара» и псевдонима героя «Смотри на арлекинов!» V. Irisin [Tammi 1985: 325—327]. П. Тамми рассматривает вопрос в широком контексте авторского присутствия в текстах Набокова (соответствующая глава его монографии называется «AM [Author's Metatext. — Ф. Д.]—Baring: Use of the Nabokovian Persona» [Там же: 314—359]). К обсуждению ключевого примера с *сиренью в набокой вазе* вернулся в 1992 году Дж. В. Конолли [Conolly 1992: 157], особенно подчеркнувший *набокую вазу* (и почему-то предположивший, что у Грейсон подчеркнута только *сирень*). Им же прибавлен еще один явный пример из «Отчаяния»: «Свернув с бульвара на боковую улицу...»

Различие с многочисленными прецедентами предыдущих эпох, описываемыми в формалистской концепции «канонизации младших жанров» — например, с детективными элементами у того же Достоевского, — состоит, как можно предположить, в том, что в новой культурной эпохе (наступающей, очевидно, в том числе благодаря осознанному или неосознанному усилию самого Набокова) теряет прежнее значение та особенность «канонизации», которая подразумевала переход «канонизированного» жанра в область высокой литературы. Теперь такой переход не обязательен. «Лолита» все больше осознается как роман, находящийся «по эту сторону разделения элитарного и массового» — почти как у голливудских постмодернистов: массовой аудитории одни элементы сообщения, интеллектуалам — другие (ср. [Линецкий 1997]; [Сендерович, Шварц 1997а], [Сендерович, Шварц 1997б], [Сендерович, Шварц 1999б] и др.).

Хочется еще раз подчеркнуть, что высказываемое предположение не включает в себя ни допущения того, что Набоков шел на такое положение вещей сознательно, ни допущения того, что все получилось так против его воли. Но нетрудно верить, что нынешняя культура — вплоть до своих трэш-разновидностей — довольно основательно ассимилировала некоторые элементы набоковского творчества, при этом зачастую изъясив их из тех конфигураций, которые они образовывали в творчестве самого Набокова. Он, так сказать, разошелся на отдельные стилевые черты, и в этом опять-таки трудно не заметить параллели с его собственными отношениями с модернизмом: «ничей» модернизм Набокова обернулся «ничьим» Набоковым постмодернизмом.

Впрочем, и некоторые особенности набоковского творчества — точнее говоря, его самого поверхностного, самого непосредственного для наивного наблюдения уровня — способствовали подобному «постмодернистскому поглощению».

7. По отношению к тем искусствам — в их числе и литература, — в которых возможны, а то и преобладают «мимесис» и «фигуративность», то есть моделирование объектов и систем, находящихся за пределами языка данного искусства, создание «художественного мира», соотносимого с «объективным миром» (на противоположном полюсе окажутся искусства «орнаментальные» в смысле «немиметические»), возможна специальная «поэтика мимесиса», или же «поэтика отбора».

Ее можно представить существующей по крайней мере на трех основных уровнях. Самый общий — жанровый: какие явления действительности подлежат воспроизведению в данном жанре, а какие соответственно — нет. Объектом изучения здесь служит целый ху-

дожественный мир произведения, автора, эпохи и т.д. Этот уровень хорошо разработан применительно к визуальным искусствам и литературе начиная со старинных поэтик; совершенно очевидно, что в натюрморте воспроизводится и моделируется одно, а в вестерне — другое, в вестерне одно, а в бытовой комедии другое, в идиллии одно, а в оде другое.

Единицей следующего уровня был бы отдельный объект, отдельная единица художественного мира, но изучаемая, так сказать, субстанциально: какие единицы подлежат отбору и включению в произведение, а какие остаются за его пределами, то же для автора, школы, эпохи и т.д. Сосны были бы «имени Шишкина»; известно, что Айвазовский любил изображать кораблекрушения на фоне мыса Айя. Здесь уже не отбиться терминами «пейзаж» или «марина»: пейзажи и марины бывают разными, речь идет о внутренних различиях и отдельных элементах реальности.

Наконец, третий уровень отмечен переходом от субстанций к акциденциям; здесь интерес вызывают не наличие или отсутствие тех или иных предметов, а их признаки. Известно, что большинство женщин, изображенных Ренуаром, — молодые, свежие, полные, изнеженные, со светлой кожей, скорее шатенки или рыжеватые, с глубоким, мягким взглядом, с широкими чертами лица, розовощекие и т.д. Жанр тут ни при чем: модель портрета или ню может обладать любимыми внешними признаками. Это также имеет лишь опосредованное отношение к таким «формальным» аспектам, как композиция картины, структура мазка, даже к таким, как колорит и изображение света и воздуха, — это проблема отдельного миметического описания: что избирается в реальности. Можно было бы сказать, что Ренуар просто «любил» таких женщин, что проблема скорее биографическая, чем живописная, проблема авторского тела, а не оставленного автором текста. Но это уводило бы в сторону, к поиску причин, а чтобы искать причины, нужно прежде описать само явление. К тому же проблема может быть сложнее: до сих пор неясно отношение Кустодиева к полноте его купчих: любитесь национальным идеалом или отвергает социальную реальность? — как бы то ни было, настойчиво изображает именно это.

В рамках миметического подхода¹⁷ к повествовательной литературе можно сформулировать следующий наивный и «детский»

¹⁷ В филологии подобный подход, специально обычно не выделяемый, может быть полностью или частично отождествлен с целым рядом исследовательских направлений и отдельных знаковых исследований. Таковы все работы, основанные на выявлении тезауруса данного текста или группы текстов, ср. в анализах Ю. М. Лотмана, Ю. И. Левина, М. Л. Гаспарова и др., частотные словари поэтов, составленные Ю. И. Левиным, Т. В. Цивьян, Э. Г. Минц и др.: в этих случаях к «миметическому» относится часть тезауруса, посвящен-

вопрос: а о чем, собственно, пишет Набоков? Каким предстает человеческий мир в сюжетах его произведений? Нам сразу бросится в глаза, что ответы набоковедов по большей части расположены либо в области неких устойчивых, принципиальных, но скорее дополнительных, чем базовых, скорее «орнаментальных», чем «фабульных» элементов набоковского мира, — либо в области его глубинных законов, причем переход к глубинному происходит отчасти мимо очевидного и поверхностного. Или так: «Набоков пишет о бабочках, о шахматах, о футболе и велосипеде, о русской литературе, о цветной азбуке и т.д.», или так: «Набоков пишет о потусторонности, об особой гностической истине, о соотношении природы и искусства и т.д.». И он, очевидно, действительно пишет и о том, и о том. Но представим себе еще одну гипотетическую фигуру — читателя, который никогда не открывал произведений Набокова, но имеет хорошую читательскую подготовку и ознакомился с приведенными мнениями. По-видимому, открыв книги самого Набокова, он будет обескуражен некоторым несоответствием. Из больших русских вещей — допустим, восьми романов и двух поздних пьес — только «Дар», вообще стоящий особняком, будет вполне соответствовать такому описанию. И не то чтобы читатель не обнаружил в книгах Набокова бабочек, шахмат и потусторонности — скорее с лихвой. Дело в другом: бабочки будут наложены на... а потусторонность будет скрываться за... — на то и за то, о чем его, читателя, не предупредили. Набоковеды почему-то неохотно констатируют основные миметические законы набоковского мира. Потому что на самом деле Набоков пишет об уродах и комплексуниках, о мещанах и садистах, об обманах и (да простится жаргонизм) обломах, о заранее обреченных попытках переиграть и освободиться — попытках, в которых объединены осуждаемый преступник и симпатичный неудачник: проиграют оба.

ная предметному миру. Таков анализ отдельных элементов реальности, становящихся культурными знаками: элементы мифопоэтического космоса — лягушка, мак или, например, окно — у Вяч. Вс. Иванова, В. Н. Топорова и их коллег, то же окно как элемент художественного мира Пастернака у А. К. Жолковского [Жолковский 1996], зеркало в широком контексте у Ю. И. Левина [Левин 19986] (в двух последних случаях в рамках концепций «готового предмета» и «потенциального семиотического объекта» соответственно), «венок», «шалаш», «халат» и т.д. в русском романтизме у Ю. В. Манна [Манн 1995: 16–20], история сирени в русской поэзии у А. Ф. Белоусова [Белоусов 1992] или образы деревьев и других элементов вселенной в русской лирике вообще у М. Н. Эпштейна [Эпштейн 1990]. Таковы исследования специфики такого-то элемента внешнего мира у такого-то автора, образцом которых признается статья А. Белого о небе, солнце и луне у Пушкина, Тютчева и Баратынского [Белый 1983]. Меньше всего хотелось бы в данном случае претендовать на открытие Америки.

Формулировка «хроника неудачной попытки» вполне приложима к «Отчаянию», «Королю, даме, валету», с поправкой на ирреальность и бред — к «Изобретению Вальса». «Подвиг» — ряд неудачных попыток, на которые разбита одна большая неудача. Промежуточный вариант — «Приглашение на казнь»: то ли одна большая неудача, то ли несколько (стук за стеной, Эммочка и т.д.). При этом даже неважно, наступает ли избавление Цинциннаты уже после казни и, следовательно, физической смерти (по «пессимистическому» прочтению) или до (по «оптимистическому»): ясно, что в «этом» мире с каждой надеждой следует горькое разочарование, и все идет к казни. Точно так же и с Мартыном: неудачи в любви и в поиске себя ведут его к подвигу, но подвиг — только следствие и эпилог, а до того только разочарования и безнадежность. Близок этой модели и роман «Камера обскура»: постоянные надругательства над героем и неудача его последней попытки освободиться и отомстить. В «Даре» этот фабульный ход теряет центральное положение, но появляется многократно: Федор ждет газетной рецензии — но первое апреля; он хочет поговорить с Кончеевым — но разговоры оказываются выдумкой; вернулся долгожданный любимый отец — но это сон; остался вдвоем с любимой — но забыты все ключи; даже Щеголев рассказывает о сладкой пыточке, о желании полакомиться девочкой, которое никогда не случится. «Защита Лужина» — тоже, по сути дела, история двух поражений, предварительного и окончательного; ее можно было бы назвать «Неудачная защита Лужина»; общая схема ослаблена здесь тем, что не описана какая-нибудь отчетливая «попытка», но прочие элементы налицо. Наконец, в «Машеньке» и «Событии» можно видеть родственную, хотя все же иную, схему «несостоявшегося события»: мотивы надежды и разочарования приглушены, но общий принцип («то, что может и, казалось бы, должно произойти, все-таки не происходит») действует и здесь. Наконец, у Набокова есть целый ряд рассказов, где эта же самая схема представлена почти обнаженно: безнадежный неудачник и аутсайдер начинает верить в то, что ему улыбнулось счастье, но следует новый обман и новое разочарование («Картофельный эльф», «Обида» и «Лебеда», «Сказка», даже «Круг» и т.д.).

Следует дополнительно оговорить аксиологическую неотмеченность этой схемы. Будем говорить о реакции «обычного читателя», руководствующегося обычной моралью и обычной читательской заинтересованностью в судьбах героев книги (разумеется, отдавая себе отчет во всей условности этого образа). Для такого читателя с самого начала неприемлемой будет мечта Германа из «Отчаяния» об обогащении через ловкое убийство; Вальс покажется ему поначалу нейтральным, а потом однозначно отрицательным;

он не будет сочувствовать планам «дамы» и «валета» и мечте Щеголева. В то же время этот читатель, конечно, будет сочувствовать Цинциннату, а не его отвратительным тюремщикам, и нет никаких причин отказывать в сочувствии Мартыну, Федору, мальчику Путе и другим героям подобного типа. Преступные и злодейские надежды обречены в той же степени, что и вполне человеческие мечты о взаимной любви, признании, избавлении от мучений и смерти. Может создаться впечатление, что основной message набоковского творчества как раз и состоит в утверждении того, что любые попытки изменить сложившийся расклад и привычный порядок вещей обречены, что бы за ними ни стояло. Можно видеть в этом гностическую манифестацию (разрешение невозможно в этом мире), резиньяцию опытного сознания или особый антиновеллистический тип фабулы (подобный тому, который Н. Я. Берковский видел в пушкинских «Повестях Белкина», только, пожалуй, куда более ясно и определенно выраженный). При этом в силу особого «симпатического» устройства литературного текста дело осложняется тем, что тот самый читатель, который, разумеется, не одобряет криминальных и аморальных планов Германа, все же хотя бы отчасти начинает сочувствовать ему, раз уж Герман выбран в главные герои. Жанр, подразумевающий, с одной стороны, фокализацию на герое-преступнике, а с другой стороны, неизбежный крах его преступного проекта, вообще довольно противоречив. Подобно тому как речевая прагматика подразумевает тождество субъекта речи и субъекта точки зрения, так что высказывания типа «Человек приближался. Вскоре стало видно, что это мужчина в джинсах и запяленной белой рубашке. Этим мужчиной был я» воспринимаются как аномальные [Апресян 1986]; [Падучева 1996: 266—271], литературная прагматика, очевидно, подразумевает тождество главного героя, на котором фокализовано повествование, и объекта читательского сочувствия, и тексты, не выполняющие этого условия, выглядят аномальными¹⁸. Читатель и зритель — по крайней мере настолько, насколько он может отождествить себя с фигурой мужчины-аутайдера — вполне способен даже сочувствовать жела-

¹⁸ Возможно, фрустрировать читателя — действительно основная цель набоковской, скажем так, психопрагматики. Протесты Набокова против психоцентрического истолкования творчества почти всегда относятся к психоаналитике реального автора и персонажа, но ведь возможно и психоаналитическое изучение повествователя, то есть сознательной писательской стратегии. Критик начала XX века мог бы, например, сказать, что Набоков специально провоцирует читательское разочарование, чтобы тем вернее внушить читателю мысль о тщетности всех «посюсторонних» попыток. Впрочем, такая позиция плохо согласовалась бы с образом жизни и убеждениями (публично исповедуемыми) как раз реального автора, то есть самого Набокова.

нию грязного Вальса обладать чистой Анабеллой («по крайней мере, хоть одному из нас повезет!»): в конце концов, сюжет Вальса есть просто разновидность сюжета Золушки, в котором сочувствие всегда на стороне падчерицы.

«Неудача» тесно связана в набоковском мире с «обманом», в первую очередь — с обманом надежд и ожиданий. Но обман как таковой, рассматриваемый отдельно от неудачи, обладает важной особенностью, которая давно сделала его предметом особого и пристального интереса набоковедов: он существует и на «инструментальном» уровне, и на уровне «рассказывания», а не «рассказываемого». Иначе говоря, обман действует не только в фиктивном мире персонажей, но и пронизывает отношения (используя терминологию В. Шмида) «абстрактного автора» с «абстрактным читателем» (а именно с «предполагаемым адресатом произведения») [Шмид 2003: 40 и след.]. Автор все время обманывает читателя (отчасти тоже фрустрируя), причем «фиктивный нарратор» (подставной повествователь), вроде Германа в «Отчаянии», время от времени берет на себя ту же самую роль.

«Неудача» является элементом фабулы. На нефабульном уровне ей соответствует фигура неудачника, аутсайдера, нередко одержимого теми или иными комплексами. Достаточно вспомнить персонажей какого-нибудь героического или мифологического романного мира — непобежденных героев Фолкнера, существующих в полный рост в бедах и неутоленных желаниях, суверенных спорщиков и экспериментаторов Достоевского, полнокровных, почти совсем лишенных маргинальности центральных или периферийных персонажей Толстого, собранных из самого вещества жизни «сокровенных людей» Платонова, укорененных в мифе и почве крестьян и горожан Астуриаса, Гарсиа Маркеса и Варгаса Льосы, чтобы понять, что добрая половина набоковских героев устроена совершенно иначе. Вальс, Трошейкин, Лужин, мальчик Путя, Цинциннат — разные степени погружения в эту неудачливость и отвергнутость. Слишком многим героям Набокова положено иметь непрезентабельную внешность (например, прыщи), неловкие манеры, несчастливую любовь, неутоленную мечту, причем автор все время подчеркивает эти обстоятельства, строит на них и сюжет, и психологию своих героев. «Машенька» еще построена на сильном характере хемингуэевского типа и показывает, каким бы мог быть набоковский роман, не совершись по мере его эволюции перехода к другому типу героя.

В «Машеньке» есть и другое важное разделение — на мир поэтический и мир окружающей пошлости; здесь они находятся в «гармоническом» равновесии; в дальнейшем у Набокова во многих произведениях пошлый мир и его представители будут преобладать,

одерживать верх, теснить протагониста, который и сам зачастую будет лишь немногим отличаться от более отталкивающих героев, иногда же главный герой будет представлять одним из самых неприятных персонажей всей вещи — «Король, дама, валет», «Камера обскура», «Отчаяние», «Приглашение на казнь», «Изобретение Вальса», «Событие», такие рассказы, как «Звонок», «Хват», «Занятой человек», «Королек», «Облако, озеро, башня» и др. Подобную конфигурацию можно было бы назвать «парадоксом Флобера» или «парадоксом Набокова»: почему автор-эстет, виртуоз в области стиля, убежденный ценитель прекрасного избирает предметом изображения людей, нравы и вообще материи, столь далекие от его же собственного эстетического идеала? зачем он тратит на это свое время, свои силы, свое искусство, свою жизнь? почему все напряжение искусства одного из лучших художников мира оказывается востребовано при изображении подобных предметов? как согласуются при подобном изображении его «что?» и его «как?»? Одна группа ответов вводила бы в «автобиографическую» сторону: напоминание о том, что окружало Набокова в берлинской эмиграции, вкупе с тем, к чему должно было привести осмысление исторического опыта; защита от «венской делегации» и коллег — догадки, основанные на взятии за скобки отношения Набокова к изображаемому, на той или иной идентификации его личности с предметом изображения и т.д. Другие ответы основывались бы на существовании метода: параллель с энтомологией Набокова, которую можно дальше истолковать как знак научной беспристрастности в описании деиерархизированного мира или как свидетельство специфического интереса ко всему «насекомому», гностическое акцентирование неприемлемости дешнего существования (на это нацелены глубокие концепции «Otherworld», «worlds in regression» и — в известном смысле — «текстов-матрешек»: [Александров 1999]; [Barton Johnson 1985]; [Davydov 1982]) и т.д. Самые радикальные ответы в той или иной степени сводились бы к тому, что все это «неважно». Однако едва ли перспективно ссылаться на иррелевантность первого и поверхностного слоя в структуре художественного мира: может быть «не так важно», «не самое важное», но «важно» всегда.

Применительно к Флоберу перспективный ответ предложен Л. В. Пумпянским, и его можно *mutatis mutandis* применить и к Набокову.

«Обычное объяснение происхождения “Саламбо” из применения к чужой и мертвой цивилизации методов “Madame Bovary”, может быть, следовало бы перевернуть; “историческим” романом является уже “Madame Bovary”, в том смысле, что это — роман о чужом, роман артистической дистанции, иначе говоря, в той или

иной мере стилизация» [Пумпянский 2000: 492] (выделено Пумпянским); «Эта историзация через создание дистанции подняла романное искусство на громадную высоту, а также сообщила ему небывалое (хотя и несколько искусственное) достоинство: тривиальное, пошлое, ежечеловечное (мысли Шарля, романы Эммы, нелепые научные занятия Бювара и Пекюше) стали как бы равнодостоинны осаде Карфагена или похищению заимфа богини Танит. Все уравнивалось стилизующим отношением повествователя к реальности» [Пумпянский 2000: 493].

Из этих рассуждений наиболее важным представляется утверждение связи того, что Пумпянский называет флюберовским «артистизмом», с выстраиванием дистанции¹⁹; возможно, что одним из объяснений тяготения набоковского «артистизма» к изображению социально и эстетически чуждой реальности также является требование дистанции, тем более что несоблюдение этого требования приводит к результатам, заключающим в себе иные достоинства, но чреватым и новыми опасностями.

Дальше всего от «дистанцированной реальности», очевидно, «Дар», в котором роскошь авторского письма находит, скажем так, тональное соответствие в доминировании светлых и творческих героев (Федора, его отца и матери, Зины, Кончеева или Псевдо-Кончеева, отчасти Чернышевской). Но при этом «Дар» оказывается наиболее близким тому типу романа — «портрет художника в юности», — который так зло описывает мистер Скоуган в «Желтом Кроме» Олдоса Хаксли — книге, тоже играющей с подобной жанровой конвенцией:

«Я сейчас расскажу вам сюжет. Маленькому Перси — это главный герой — никогда не везло в спорте, но он с детства поразительно умный... Он заканчивает, как водится, частную школу и университет и переезжает в Лондон, где живет в среде художников. Его подавляет меланхолия, на своих плечах он несет всю тяжесть вселенной. Он пишет блестящий роман. Потом возникает тонкая любовная интрига, и, наконец, мы расстаемся с героем, уходящим в сияющее будущее» [Хаксли 1987: 31].

¹⁹ Тем более что современный исследователь, совсем в другом контексте, считает одной из основ флюберовского реализма — именно реализма, при всей традиционной осторожности автора работы по отношению к этому термину! — то, что Флюбер «твердо поддерживает дистанцию между автором и героем» [Зенкин 1999: 44]. — Г. Обатнин в устной беседе с автором статьи сопоставил эту волю к дистанции с «дендизмом» Набокова, со ссылкой на работу [Юнгрен 1994].

Совпадение почти полное: и «блестящий роман», и «тонкая любовная интрига», и «сияющее будущее», и (с поправкой на издательку) «с детства поразительно умный»; разница, пожалуй, в том, что в солнечном романе Набокова нет «меланхолии» и «тяжести вселенной», зато здесь «маленькому Перси» везет даже в спорте. Не стремлению ли дистанцироваться от подобных жанровых структур следует частично приписать интерес Набокова к персонажам, максимально далеким от авторского начала? Возможно, имеет смысл провести параллель между отказом от изображения «сильного героя» (после «Машеньки» и до «Ады») и отказом от изображения «своего и близкого мира» (отказом, нарушенным в «Даре») и хотя бы отчасти рассматривать их в рамках общей стратегии отказа от чего бы то ни было автобиографически-самоупоенного. Но и в этом случае остается вопрос, почему этот отказ был столь решителен, не без впадения в противоположную крайность.

Что же касается параллелей и исторических прецедентов «сюжета неудачи» и «персонажа-неудачника», то эта тема, безусловно, требует отдельного исследования. Пока хотелось бы обратить внимание на следующее. Набоковский неудачник в принципе может рассматриваться как один из изводов гораздо более укорененного в литературной традиции типа «маленького человека». Что же касается «сюжета неудачи», то простейший обзор классических произведений XIX и начала XX века покажет, что эта тема отнюдь не была преобладающей в литературе, и хотя герои многих писателей терпят частные и общие неудачи, все-таки «хроника неудачной попытки» довольно редко становится сюжетной основой повествования. Из возможных образцов Набокова можно упомянуть «Пиковую даму» Пушкина (а также ее жанровые авантексты и некоторые линии в «Повестях Белкина»), «Мертвые души» Гоголя (и опять-таки, их авантексты хотя бы по линии плутовского романа и другие вещи Гоголя), «Американскую трагедию» Драйзера (как бы Набоков ни относился к его творчеству; ср. еще традицию романов о карьере, восходящую к ранним французским реалистам или даже к нравоучительному роману XVIII века) и «Почтальон звонит дважды» Кейна (соответственно и всю традицию криминальных романов, фокализованных на преступнике и заканчивающихся проигрышем главного героя или героев).

8. В качестве небольшого отступления и одновременно косвенного подтверждения заявленных тезисов можно обратиться к недавно переведенному на русский язык роману молодого австрийского прозаика Даниэля Кельмана «Время Малера» [Кельман 2004]. Кельман известен ориентацией на Набокова, особенно на ранние, русские его романы (и на такие поздние, в которых Набоков на

новом уровне возвращается к прежней схеме, в первую очередь на «Прозрачные вещи»); при этом «Время Малера» отличается высокими литературными достоинствами, поднимающими этот текст над обычным уровнем эпигонского подражания. Обманы и неудачи подстерегают читателя, начиная с названия: «Малер» — это не композитор Густав Малер, а вымышленный персонаж, и соответственно «время Малера» — это не «эпоха (Густава) Малера», а («физическое и метафизическое») время, каким оно предстало некоему Малеру и с которым имел дело некий Малер». Тем самым уже структурой своего названия роман оказывается ориентирован не только на общий «обманный» принцип Набокова, но и на такие его «генетивно-ономастические» названия, как «Защита Лужина» и в еще большей степени — «Изобретение Вальса», где использован подобный же образ — «Магия Берхольма» [Кельман 2002]. Подобно многим русским романам Набокова, вообще нередко строившего роман как «расширенную новеллу», действие здесь сосредоточено вокруг центрального героя, которым оказывается ученый, внезапно, во сне разгадавший физическую природу времени и тем самым, возможно, загадку мироздания вообще. Впрочем, истинна ли разгадка, неизвестно. У Набокова есть два персонажа, утверждающих, что ими сделано подобное великое открытие или изобретение: Вальс из одноименной пьесы (в конце концов проваливающийся сумасшедший) и Фальтер из «Ultima Thule». Помимо ряда мотивных сходжений обращает на себя внимание схожесть их имен: ударное [ал']; примечательно, что такое же ударное [ал'] есть и в имени *Малер*. Далее повествование раздваивается: одна линия уходит к детству и юности героя (подобие таких биографических романов, как «Защита Лужина», «Подвиг», «Дар»), другая — к его настоящему, к безуспешным попыткам достучаться со своим открытием хотя бы до кого-нибудь, при этом чувствуется отчетливое желание помешать ему со стороны каких-то таинственных, возможно иноприродных, сил (здесь отечественный читатель вспомнит не столько Набокова, сколько братьев Стругацких и сможет задуматься над совместимостью настолько, казалось бы, различных дискурсов и над теми областями схождения, которые делают возможной подобную совместимость). Вообще повествование до предела насыщено характерными набоковскими ходами, такими как всевозможные повторы и переклички, подлежащие обнаружению при внимательном или даже при первом чтении (совпадения снов у героя и его друга, пролетающие мимо героев в особых обстоятельствах таинственные насекомые, возвращающаяся тема разбитого фонаря и др.). При этом средоточием «набоковского» оказываются сам герой и особенно структура сюжета. Малер — ослабленный

вариант набоковских аутистов и неудачников, сдвинутый к обычному «маленькому человеку»: обжора, толстяк, не имеющий особого успеха у женщин, он служит преподавателем невысокого ранга в обычном университете и маниакально сосредоточен на своих научных разработках; при попытке рассказать о своем открытии он подвергается ряду обструкций, из которых наиболее замечательна сцена почти ритуального осмеяния и развенчания в студенческой аудитории. Еще более важен сюжет. Он, разумеется, построен как история неудачи; при этом неудача обставлена рядом также очень характерных для Набокова обманывающих и разрушающих предприятие совпадений (близкая техника часто включена в построение детективной интриги), а также заранее сообщенных, но до поры до времени не замечаемых (по крайней мере, некоторыми) читателями важных фактов. Так, Малер — сердечник, и в решающий момент он умирает от сердечного приступа; формулы, выведенные им, были записаны в единственном экземпляре и посланы по почте его кумиру, великому современному ученому: это не имело значения до той поры, пока Малер помнил свое доказательство наизусть, но оказалось важным, когда он умер; ученый, в свою очередь, предположил в формулах ошибку и не сохранил письмо, и теперь читателю приходится верить на слово или патриарху, утверждающему, что ошибка там была, или Малеру, знавшему, что ее там нет и что его преследуют страшные охранительные силы («пустосторонность!»), но Малер мог быть сумасшедшим, а в великом ученом под конец проступают демонические черты, и возможно, что он — участник заговора против Малера, и т.д. Наиболее достоверный набоковский штрих всей вещи заключается как раз в фамилии малеровского кумира: подобно злому гению, шахматному демону Лужина, он — Валентинов.

9. И последнее. Тема «Набоков и изобразительность (фигуративность, мимесис)», возможно, была бы значительно более ограничена в своих правах, если бы сам писатель многократно, и в своей критике, и в своих беллетристических произведениях, особенно на приближающихся к «критическому» полюсу страницах (ср. [Karlinsky 1963]), не был бы столь «миметичен» в своих оценках и декларациях. Можно составить целый список реальных писателей и пишущих набоковских авторов, которые третируются в этом мире именно за «ненаблюдательность», «неправдоподобные» ситуации, «выдуманных» персонажей и другие огрехи, сводящиеся к тому, что автор неточно или недостоверно описывает мир, лежащий вне его фантазии. Конечно, во многих случаях Набоков оговаривается, утверждая, что речь в подобных случаях идет о несоблюдении неких имманентных законов творчества, имеющих к воспроизведе-

нию реальности лишь косвенное отношение²⁰. Иного трудно и ждать от «гностического», «эстетского» художника эпохи модернизма. Но речь здесь о том, как все-таки много у Набокова этого культа «наблюдательности» и «верной передачи», идущего от зрелого и позднего реализма, от Толстого, Чехова и Бунина. Поэтому вопрос о том, что отбирает в мире для изображения сам Набоков, оказывается в числе законных.

ЛИТЕРАТУРА

- [Александров 1996]. Александров В. Набоков и «Серебряный век» русской культуры // Звезда. № 11 (1996). — С. 215—230.
- [Александров 1999]. Александров В. Набоков и потусторонность. — СПб.
- [Альтман 1975]. Альтман М. С. Достоевский по вехам имен. — Саратов.
- [Апресян 1986]. Апресян Ю. Д. Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира // Семиотика и информатика. Вып. 28. — М. — С. 5—33.
- [Белоусов 1992]. Белоусов А. Ф. Акклиматизация сирени в русской поэзии // Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. — Тарту. — С. 311—322.
- [Белый 1983]. Белый А. Из книги «Поэзия слова». Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы // Семиотика. — М. — С. 551—556.
- [Блок 1960]. Блок А. А. Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 4. — М.; Л.
- [Гройс 2003]. Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин // Гройс Б. Искусство утопии. — М. — С. 19—147.
- [Двинятин 1996]. Двинятин Ф. Н. Об интертекстуальных связях личного имени в «Даре» Набокова: Зина Мерц и вокруг // Russian Studies. Vol. II (1996), № 3. — С. 234—254.
- [Двинятин 1999]. Двинятин Ф. Набоков и футуристическая традиция: заметки к теме // Вестник филологического факультета Института иностранных языков. № 2/3. — С. 126—146.
- [Двинятин 2001а]. Двинятин Ф. Н. О соловьевских подтекстах двух ономастических каламбуров в «Даре» Набокова // Ученые записки молодых филологов. — СПб. — С. 58—68.
- [Двинятин 2001б]. Двинятин Ф. Пять пейзажей с набоковской сиренью // Владимир Набоков: pro et contra Т. 2. — СПб. — С. 291—314.
- [Долинин 1997]. Долинин А. Три заметки о романе Владимира Набокова «Дар» // Набоков: pro et contra — СПб.
- [Жолковский 1996]. Жолковский А. К. Место окна в поэтическом мире Пастернака // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. — М. — С. 209—239, 323—325.

²⁰ К тому же критерии могут различаться в разных текстах: одни в книге о Гоголе, другие в американских лекциях о Достоевском.

- [Завьялов-Левинг 1998]. Завьялов-Левинг Ю. Тенишевы Владимир Набоков, Осип Мандельштам, Самуил Розов: пересечения // Русское еврейство в зарубежье. Вып. I(VI). — Иерусалим. — С. 141—163.
- [Зенкин 1999]. Зенкин С. «Госпожа Бовари» // Зенкин С. Работы по французской литературе. — М. — С. 13—133.
- [Кацис 1990]. Кацис Л. Ф. Набоков и Тынянов. I // Пятые Тыняновские чтения. Тезисы докладов и материалы для обсуждения. — Рига. — С. 275—293.
- [Кельман 2002]. Кельман Д. Магия Берхольма. — СПб.
- [Кельман 2004]. Кельман Д. Время Малера. Рассказы. — СПб.
- [Левин 1998а]. Левин Ю. И. О «Даре» // Левин Ю. И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика. — М. — С. 287—322.
- [Левин 1998б]. Левин Ю. И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Левин Ю. И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика. — М. — С. 559—577.
- [Левинг 2001]. Левинг Ю. Раковинный гул небытия (В. Набоков и Ф. Соллогуб) // Владимир Набоков: pro et contra Т. 2. — СПб. — С. 499—519.
- [Линецкий 1997]. Линецкий В. О пошлости в литературе, или Главный парадокс постмодернизма // Волга. № 11—12 (1997). — С. 179—190.
- [Люксембург, Рахимкулова 1996]. Люксембург А. Ф., Рахимкулова Г. Ф. Магистр игры Вивиан Ван Бок (Игра слов в прозе Владимира Набокова в свете теории каламбура). — Ростов-на-Дону.
- [Манн 1995]. Манн Ю. Динамика русского романтизма. — М.
- [Медарич 1997]. Медарич М. Владимир Набоков и роман XX столетия // В. В. Набоков: pro et contra — СПб. — С. 454—475.
- [Мондри 1994]. Мондри Г. О двух адресатах литературной пародии в «Даре» В. Набокова (Ю. Тынянов и В. Розанов) // Российский литературоведческий журнал. № 4 (1994). — С. 95—102.
- [Набоков 1990]. Набоков В. Пьесы. — М.
- [Падучева 1996]. Падучева Е. В. Семантические исследования. — М.
- [Паперно 1993]. Паперно И. Как сделан «Дар» Набокова // НЛО. № 5. — С. 138—155.
- [Прутков 1933]. Прутков К. П. Полное собрание сочинений. — М.
- [Прутков 1976]. Прутков К. П. Сочинения. — М.
- [Пумпянский 2000]. Пумпянский Л. В. Тургенев и Флобер // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. — М. — С. 489—505.
- [Розанов 1990]. Розанов В. В. Уединенное. — М.
- [Розанов 1996]. Розанов В. В. «Вечно печальная дуэль» // Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Литературные очерки. О писательстве и писателях. — М. — С. 287—299.
- [Ронен 2003]. Ронен О. Исторический модернизм, художественное новаторство и мифотворчество в системе оценок Владимира Набокова // Philologica 2001—2002. Т. 7. № 17—18. — М. — С. 247—258.
- [Сендерович, Шварц 1997а]. Сендерович С., Шварц Е. Вербная штука. Набоков и популярная культура. Статья 1 // НЛО. № 24. — С. 93—110.

- [Сендерович, Шварц 1997б]. *Сендерович С., Шварц Е.* Вербная штучка. Набоков и популярная культура. Статья 2 // НЛО. № 26. — С. 201—222.
- [Сендерович, Шварц 1998]. *Сендерович С., Шварц Е.* В краю махаонов (Набоков и Блок) // Новый журнал. № 211. — С. 243—252.
- [Сендерович, Шварц 1999а]. *Сендерович С., Шварц Е.* В. В. Розанов в «Даре» В. В. Набокова: о рецепции Пушкина в Серебряном веке // А. С. Пушкин и В. В. Набоков: Сборник докладов международной конференции. — СПб. — С. 348—358.
- [Сендерович, Шварц 1999б]. *Сендерович С., Шварц Е.* «Лолита»: по ту сторону порнографии и морализма // Литературное обозрение. № 2 (1999). — С. 63—72.
- [Сконечная 1994]. *Сконечная О.* Черно-белый калейдоскоп: Андрей Белый в отражениях В. В. Набокова // Литературное обозрение. № 7/8 (1994). — С. 34—46.
- [Сконечная 1996]. *Сконечная О.* Люди лунного света в русской прозе Набокова: к вопросу о набоковском пародировании мотивов Серебряного века // Звезда. № 11 (1996). — С. 207—214.
- [Сконечная 2001]. *Сконечная О.* «Отчаяние» В. Набокова и «Мелкий бес» Ф. Сологуба. К вопросу о традициях русского символизма в прозе В. В. Набокова 1920—1930-х гг. // Владимир Набоков: pro et contra. Т. 2. — СПб. — С. 520—531.
- [Смирнов 1999]. *Смирнов И. П.* «Пиковая дама», «Отчаяние» и Великая французская революция // А. С. Пушкин и В. В. Набоков: Сборник докладов международной конференции. — СПб. — С. 146—153.
- [Старк 1999]. *Старк В. А.* А. Блок в художественных отражениях В. В. Набокова // Набоковский вестник. Вып. 4. Петербургские чтения. — СПб. — С. 53—68.
- [Тамми 1992]. *Тамми П.* Заметки о полигенетичности в прозе Набокова // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*. III. — Helsinki. — С. 181—194.
- [Топоров 1995]. *Топоров В. Н.* «Бедная Лиза»: Опыт прочтения. — М.
- [Тынянов 1977]. *Тынянов Ю. Н.* Достоевский и Гоголь. К теории пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М. — С. 198—226.
- [Фатеева 1999]. *Фатеева Н. А.* От «отчаянного побега» А. С. Пушкина к «Отчаянию» В. В. Набокова // А. С. Пушкин и В. В. Набоков: Сборник докладов международной конференции. — СПб. — С. 154—169.
- [Хаксли 1987]. *Хаксли О.* Желтый Кром. Рассказы. — М.
- [Чехов 1987]. *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 14—15. — М.
- [Шмид 2003]. *Шмид В.* Нарратология. — М.
- [Эпштейн 1990]. *Эпштейн М. Н.* «Природа, мир, тайник вселенной...» — М.
- [Юнггрен 1994]. *Юнггрен А.* Владимир Набоков как русский денди // Классицизм и модернизм. — Тарту. — С. 184—194.

- [Alexandrov 1995a]. *Alexandrov V. E.* Nabokov and Bely // *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. — New York; London. — P. 358—366.
- [Alexandrov 1995b]. *Alexandrov V. E.* Nabokov and Gumilev // *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. — New York; London. — P. 428—433.
- [Barton Johnson 1981]. *Barton Johnson D.* Belyj and Nabokov: A Comparative Overview // *Russian Literature*. IX (1981). № 4. — С. 379—402.
- [Barton Johnson 1985]. *Barton Johnson D.* Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. — Ann Arbor.
- [Bethae 1995]. *Bethae D. M.* Nabokov and Blok // *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. — New York; London. — P. 374—382.
- [Conolly 1988]. *Conolly J. W.* Vladimir Nabokov and Valerij Brusov: An Examination of a Literature Heritage // *Die Welt der Slaven*. Bd. 33 (1988). — S. 69—88.
- [Conolly 1992]. *Conolly J. W.* Nabokov's Early Fiction. Patterns of Self and Others. — Cambridge.
- [Davydov 1982]. *Davydov S.* «Teksty-matreški» Vladimira Nabokova. — München.
- [Dolinin 1993]. *Dolinin A.* Nabokov and the «Third-Rate Literature» (on A Source of *Lolita*) // *Elementa* Vol. 1 (1993), № 2. — P. 167—173.
- [Grayson 1977]. *Grayson J.* Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose. — Oxford.
- [Hof 1984]. *Hof R.* Das Spiel des Unrealible Narrator: Aspekte Unglaublich-würdigen Erzählens im Werk von Vladimir Nabokov. — München.
- [Karlinsky 1963]. *Karlinsky S.* Vladimir Nabokov's Novel *Dar* as a Work of Literary Criticism // *Slavic and East European Journal*. Vol. 7 (1963), № 3. — P. 284—290.
- [Karlinsky 1995]. *Karlinsky S.* Nabokov and Chekhov // *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. — New York; London. — P. 389—397.
- [Lokrantz 1973]. *Lokrantz J. T.* The Underside of the Weave: Some Stylistic Devices Used by Vladimir Nabokov. — Uppsala (= *Studia Anglistica Upsaliensia*, 11).
- [Meyer 1988]. *Meyer P.* Find What the Sailor Has Hidden: V. Nabokov's *Pale Fire*. — Middletown.
- [Nabokov 1973]. *Nabokov V.* Strong Opinions. — New York.
- [Nabokov 1989]. *Nabokov V.* Selected Letters. 1940—1977. — San Diego e.a.
- [Tammi 1985]. *Tammi P.* Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analyses. — Helsinki.