

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Н. А. Карпов

РОМАНТИЧЕСКИЕ
КОНТЕКСТЫ
НАБОКОВА

Монография



ИЗДАТЕЛЬСТВО САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

ББК
К

Рецензенты:

*Рекомендовано к публикации научной комиссией
в области наук о языках и литературе
С.-Петербургского государственного университета*

Карпов Н.А.

К Романтические контексты Набокова. — СПб.: Изд-во СПбГУ,
2016. — 188 с.
ISBN 978-5-288-

Монография посвящена изучению взаимосвязей творчества В.В.Набокова с литературой романтической эпохи. Впервые на материале русской прозы Набокова широко рассматриваются контакты писателя с литературой романтизма, выявляется многоплановый, комплексный характер этих связей. Сделанные автором наблюдения представляют интерес не только для набоковедов, но и для исследователей контактов русской и зарубежных литератур, исторических судеб романтического наследия.

Издание адресовано филологам-специалистам и всем интересующимся историей литературы.

ББК

ISBN 978-5-288-

© С.-Петербургский государственный
университет, 2017



Глава I

В. НАБОКОВ И ЛИТЕРАТУРА РОМАНТИЗМА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Тот факт, что характерной особенностью творчества Владимира Набокова является повышенная интертекстуальность, не вызывает сомнений. Как не раз указывали исследователи, специфику набоковской поэтики составляет необычайная насыщенность текста всевозможного рода аллюзиями и цитатами из произведений самых различных авторов и эпох, а также автоцитатами. М. Медарич справедливо замечает: «...Набоковская интертекстуальность указывает на его понимание культуры как аспекта знаковой действительности, качественно тождественного незнаковой действительности. Литературное произведение, следовательно, черпает материал не только из жизни, но и из других, уже существующих литературных текстов»¹. Стоит заметить, что склонность к цитированию непрерывно растет у Набокова от произведения к произведению и достигает пика в последних англоязычных романах писателя. Чаще всего эти цитаты оказываются искусно запрятаны в текст, так что изучение набоковских произведений превращается в этом случае в расшифровку некоего, весьма сложного, кода. Работы такого плана составляют существенную часть как зарубежной, так и отечественной набоковианы². При этом в поис-

¹ Медарич М. Владимир Набоков и роман 20 столетия // В. В. Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей [Т. 1]. СПб., 1997. С. 462.

² Среди работ последних лет по изучению интертекстуальности у Набокова можно назвать следующие: Млечко А. В. Игра, метатекст, трикстер: пародия в «русских» романах В. В. Набокова. Волгоград, 2000; Злочевская А. В. 1) Художественный мир Владимира Набокова и русская литература XIX века. М., 2002; 2) Художественный мир В. Набокова и русская литература XIX в.: Генетические связи, типологические параллели и оппозиции: дис. ... д-ра. филол. наук. М., 2002; Шадурский В. В. Интертекст русской классики в прозе Владимира Набокова. Великий Новгород,

ке различных цитат и аллюзий, безусловно, необходимо быть предельно корректным и стараться следовать научным принципам, дабы не впасть в модный соблазн «интертекстуальной криптомании»³.

Весьма распространенной формой существования подтекста у Набокова становятся разного рода каламбуры, анаграммы, словесные кроссворды, что свидетельствует о главенствующей роли игрового начала в набоковской поэтике. По мнению современных исследователей, «игровой принцип определяет структуру всех произведений писателя»⁴. Другая сторона набоковской интертекстуальности связана уже не с игровым аспектом произведений автора, а со сложным и многогранным влиянием на него предшествующей и современной литературной традиции, переосмыслением ее в творчестве.

Хорошо известно, что Набоков при всяком удобном случае старался дезавуировать малейшие попытки усмотреть в его творчестве следы любых воздействий, черты, характерные для того или иного автора, литературного направления. Столь ревностное отстаивание собственной уникальности и неповторимости может быть объяснено и тем фактом, что современные художнику критики, говоря о влиянии на него, например, Кафки, Пруста или Гоголя, как правило, не пытались выявить специфику переосмысления писателем творческого опыта предшественников и тем самым превращали его в талантливого подражателя. Как иронично говорил об этом уже в американский период творчества сам Набоков, «за минувшие три десятилетия

2004; *Shapiro G.* Delicate Markers: Subtexts in Vladimir Nabokov's "Invitation to a Beheading". *Middlebury Studies in Russian Literature*. Vol. 19. New York, 1998; *Tammi P.* Russian Subtexts in Nabokov's Fiction. Tampere, 1999.

³ См.: *Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. СПб., 2004. С. 15. По мнению известного современного набоковеда, «аллюзии на чужие тексты в набоковской прозе, при всей их несомненной важности, играют подчиненную роль по отношению к интратекстуальным связям, мотивированы этими последними и потому должны изучаться только в соотношении с ними» (интратекстуальным — т. е. внутритекстовым. — *Н. К.*) (Там же). Не стремись оспорить этот взгляд, мы все же сознательно выбираем в качестве объекта исследования интертекстуальные параллели.

⁴ *Люксембург А., Рахимкулова Г.* Магистр игры Вивиан Ван Бок (игра слов в прозе Владимира Набокова в свете теории каламбура). Ростов-на-Дону, 1996. С. 42. Об игровой поэтике Набокова см. также, напр.: *Пимкина А. А.* Принцип игры в творчестве Набокова: дис. ... канд. филол. наук. М., 1999; *Сабурова О. Н.* Русскоязычное творчество В. Набокова: Проблемы игровой поэтики: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2002; *Lilly M.* Nabokov: Homo Ludens // Vladimir Nabokov. His Life, His Work, His World. A Tribute. London, 1979. P. 88–102.

в меня швырялись (ограничусь лишь немногими из артиллерийских игрушек) Гоголем, Толстоевским, Джойсом, Вольтером, Садом, Стендалем, Бальзаком, Байроном, Бирбомом, Прустом, Клейстом, Макаром Маринским, Мари Маккарти, Мэридитом (!), Сервантесом, Чарли Чаплиным, баронессой Мурасаки, Пушкиным, Рускиным и даже Себастьяном Найтом»⁵. Однако необходимо заметить, что исключая в своих произведениях какую бы то ни было подражательность, черты всякого нетворческого заимствования, писатель не только не отрицал, но, наоборот, постоянно подчеркивал свою кровную, генетическую связь с русской (и шире — мировой) литературой. «Кровь Пушкина, — утверждал он в интервью, данном Альфреду Аппелю, — струится в жилах современной русской литературы, и с этим ничего не поделаешь — так же как с кровью Шекспира в жилах литературы английской»⁶.

Вопрос о глубинной связи Владимира Набокова с предшественниками занимает важнейшее место в корпусе работ о писателе. При этом внимание исследователей (как отечественных, так и зарубежных) оказывается обращено большей частью на взаимодействие Набокова с литературой русского и европейского реализма, на следование писателя таким выдающимся фигурам, как Пушкин, Гоголь, Толстой, Достоевский, Тургенев, Чехов, Диккенс, Флобер. Среди ближайших предшественников и современников Набокова в искусстве модернизма чаще всего называют имена Бунина, Кафки, Джойса, Пруста, Борхеса. В последние годы появляется все больше исследований о контактах писателя с литературой и эстетикой русского «серебряного века» (прежде всего, с культурой символизма⁷), а также с постмодер-

⁵ Набоков В. Предисловие к английскому переводу романа «Приглашение на казнь» // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 1. С. 47.

⁶ Набоков В. В. Собр. соч. американского периода: в 5 т. СПб., 1999–2000. Т. 3. СПб., 2000. С. 590. Ср. с набоковским утверждением о том, что «любой русский писатель чем-то обязан Гоголю, Пушкину и Шекспиру» (*Nabokov V. Strong Opinions*. New York, 1973. P. 151). Ср., также, напр., характерное замечание К. Кедрова: «Нарушая все традиции отечественной литературы и даже создавая романы на других языках, он остался глубоко, до интимности русским писателем. Высмеивая казенные фетишизированные культы Толстого, Пушкина, Гоголя, Достоевского, он оставался верен до прописей своим великим учителям» (*Кедров К. Защита Набокова* // Московский вестник. 1990. № 2. С. 286).

⁷ См., напр.: *Сконечная О. Ю.* Традиции русского символизма в прозе Набокова 20–30-х годов: дис. ... канд. филол. наук. М., 1994; *Александров В.* Набоков и «серебряный век» русской культуры // Звезда. 1996. № 11. С. 215–230; *Сендерович С. Я.*,

нистской парадигмой⁸. На этом фоне такое важнейшее культурное явление, как романтизм, оказывается несколько в тени. Между тем еще один из первых пронизательных критиков Набокова-Сирина П. М. Бицилли характеризовал традиционные романтические темы «жизни-сна» и «человека-узника» как ведущие в творчестве писателя⁹. Интересно, что в целом отсылок к романтической традиции в работах набоковедов, пожалуй, не меньше, чем, например, к тому же символизму, но большинство из них имеет весьма разрозненный и преимущественно эпизодический характер. В обширном зарубежном набоковедении, насчитывающем десятки монографий, на сегодняшний день существует, насколько нам известно, только одно масштабное исследование, напрямую рассматривающее взаимоотношения писателя с романтическим искусством, и то лишь в одном из возможных аспектов изучения проблемы — наследования Набоковым принципов романтической иронии. Это диссертация Эдит Марии Фэй Мроз, защищенная в университете штата Делавэр в 1988 году¹⁰. «Понятие романтической иронии, — считает исследовательница, — проливает свет на взаимодействие лирико-романтических и пародийно-романтических элементов в романах Набокова»¹¹. Из бесчисленного же ряда зарубежных статей можно отметить несколько небольших работ, целиком посвященных контактам Набокова с эпохой романтизма¹².

Шварц Е. М. Закулисный гром: О замысле «Лолиты» и Вячеславе Иванове // Wiener Slawistischer Almanach. 1999. Bd 44. S. 23–47; *Пило Бойл Ч.* 1) Набоков и русский символизм (история проблемы) // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 2. Материалы и исследования о жизни и творчестве В. В. Набокова. СПб., 2001. С. 532–550; 2) (*Пило Бойл ди Путифигари*): Владимир Набоков и русский символизм: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2012; *Ронен О.* Исторический модернизм, художественное новаторство и мифотворчество в системе оценок Владимира Набокова // Philologica. 2001/2002. Т. 7, № 17–18. С. 247–260; *Коржова И. Н.* Драматургия В. В. Набокова в контексте театральных исканий Серебряного века: дис. ... канд. филол. наук. М., 2010.

⁸ См., напр.: Империя N. Набоков и наследники. Сб. статей. М., 2006.

⁹ *Бицилли П. М.* 1) В. Сирин. «Приглашение на казнь»; 2) «Соглядатай». Париж, 1938 // Бицилли П. М. Избранные труды по филологии. М., 1996. С. 641.

¹⁰ *Mroz E. M. F.* Vladimir Nabokov and Romantic Irony. Ph.D. University of Delaware, 1988.

¹¹ Цит. по: Dissertation Abstract International (A). Vol. 49, No. 12 (Pt. 1). P. 3734 A.

¹² См., напр.: *Link Franz H.* Nabokov's "Lolita" and Aesthetic Romanticism // Literatur in Wissenschaft und Unterricht. Kiel, 1976. P. 37–48; *Connolly J. W.* Nabokov and Zhukovsky // The Vladimir Nabokov Research Newsletter 11 (Fall 1983). P. 43–47; *Walter Brian D.* Romantic Parody and the Ironic Muse in "Lolita" // Essays in Literature 22 (1995). No. 1. P. 123–143; *Dolinin A.* Life after Beheading: Nabokov and Charles Nodier // The

В поле зрения исследователей-набоковедов периодически попадают отдельные фигуры писателей первой половины XIX века, особенно чтимых Владимиром Владимировичем и в том или ином виде присутствующих на страницах многих его текстов. Среди иностранных авторов это прежде всего Франсуа Рене де Шатобриан — по словам Набокова, «гениальный французский писатель»¹³ и Эдгар По — один из его любимейших писателей в детстве (не случайно их отражению в набоковском творчестве посвящены статьи в энциклопедии «The Garland Companion to Vladimir Nabokov»¹⁴). Упоминается в научном дискурсе в связи с Набоковым и имя Натаниэла Готорна¹⁵. В русской литературе в рамках романтической эпохи развивалось творчество Пушкина и Гоголя, чье воздействие на набоковский художественный мир трудно переоценить. Теме «Набоков и Пушкин» посвящен не один десяток статей и несколько крупных исследований ученых во всем мире¹⁶, почти не уступает ей по объему и «гоголевская» набоковиана.

Сразу оговоримся, что мы не ставим своей целью специально освещать проблему влияния на Набокова каждого из этих или каких-либо других писателей в отдельности: подобный круг задач уже давно достаточно успешно разрабатывается литературоведами (также мы не считаем нужным затрагивать трудноразрешимый вопрос о том, в какой степени все упоминаемые нами здесь и далее авторы принадлежат

Nabokovian 39 (Fall 1997). P.6–11; *de Vries G.* Nabokov's "Pale Fire" and the Romantic Movement // *Zembla* (<http://www.libraries.psu.edu/nabokov/zembla.htm>). 2008.

¹³ *Набоков В. В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998. С. 56.

¹⁴ См.: *Cancogni A.* Nabokov and Chateaubriand // *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York; London, 1995. P.282–388; *Peterson Dale E.* Nabokov and Poe // *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. P.463–471; *Sweeney S. E.* Porloined Letters: Poe, Doyle, Nabokov // *Russian Literature Triquarterly* 24 (1991). P.212–237. См. также: *Грейсон Д.* Французский связной: Набоков и Альфред де Мюссе. Идеи и опыт перевода // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 2. С. 387–435.

¹⁵ См., напр.: *Petty C. L.* A Comparison of Hawthorne's "Wakefield" and Nabokov's "The Leonardo" // *Modern Fiction Studies* 25 (1979). No.3. P.499–507.

¹⁶ См., напр.: А. С. Пушкин и В. В. Набоков. Сб. докл. междунар. конф. СПб., 1999; *Старк В. П.* А. С. Пушкин и творчество В. В. Набокова: дис. в форме научного доклада ... д-ра. филол. наук. СПб., 2000; *Бессонова А. С.* «Истина Пушкина» в творческом сознании В. В. Набокова: дис. ... канд. филол. наук. Коломна, 2003; *Сергеев Д. В.* Классическая традиция русской литературы (Пушкин и Гоголь) в художественном творчестве В. В. Набокова: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2003; *Басмова В. Г.* Комментарий В. В. Набокова к «Евгению Онегину» А. С. Пушкина и «онегинский» код «Лолиты»: дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2007.

именно к числу романтиков), имея к тому же лишь косвенное отношение к интересующей нас проблеме. В этой связи симптоматично, что в подавляющем большинстве работ анализ контактов Набокова с творчеством отдельных авторов (что, кстати, относится не только к писателям-романтикам) почти не затрагивает современный этим художникам литературный контекст, а отношения между писательскими фигурами рассматриваются как сугубо индивидуальные, приватные: к примеру, в тех же статьях о Шатобриане и По из «*Garland Companion*» практически нет упоминаний о романтическом движении. Такой подход, с одной стороны, не лишен своих преимуществ, будучи продиктован самой логикой писательского восприятия литературного процесса. Ведь любой крупный художник интересовал Набокова, прежде всего, как самобытная творческая личность, вне связи с какими-либо направлениями и течениями. Но в то же время неизбежно возникает потребность в изменении угла зрения, расширении перспективы исследования. Учитывая уже сделанные наблюдения и добавляя к ним новые, мы в первую очередь заинтересованы в том, чтобы дать представление о связях творчества Владимира Набокова с эпохой романтизма в целом.

Несмотря на фактическое отсутствие специальных исследований по теме «Набоков и романтизм», в работах зарубежных литературоведов, посвященных писателю, присутствуют достаточно частые отсылки к романтической эпохе. Дальше всех в своих выводах идет Дан Е. Бернс, прямо провозглашающий Набокова «современным наследником романтической традиции»¹⁷. По мнению автора, следование романтизму проявляется прежде всего в рассказах Набокова, в жанровом и стилистическом плане восходящих к повествовательной традиции первой половины XIX века — новеллам По, Готорна и повестям Гоголя, с их иррациональным видением мира, неустойчивым статусом повествователя и системой двойников. Однако более любопытен, с точки зрения ученого, тот факт, что и набоковским романам присущи те же самые особенности. Поэтому писателя следует считать скорее продолжателем традиций «романтического романа» в духе произведений Готорна, Мелвилла (кстати, любимых американских авторов Набокова) и Бронте, нежели романа реалистического¹⁸.

¹⁷ *Burns Dan E.* “Bend Sinister” and “Tyrants Destroyed”: Short Story into Novel // *Modern Fiction Studies* 25 (1979). No. 3. P. 509.

¹⁸ Если в отечественном литературоведении термин «роман» является, по сути, единственным обозначением большой повествовательной формы, то западная

Ученые время от времени выделяют романтические элементы в отдельных набоковских романах. Так, Д. Бартон Джонсон в своей статье об «Аде» (1968) характеризует этот роман как своеобразную «дань Набокова европейскому романтизму»¹⁹. В частности, ведущая здесь тема инцеста возводится им к произведениям Шатобриана («Рене» (1802)) и Байрона («Абидосская невеста» (1813), «Манфред» (1817), «Каин» (1821)). Неоднократно отмечалось исследователями и пародирование Набоковым романтических мотивов и ситуаций в «Лолите» (1954), причем, как указывает Т. Р. Фрош, пародия в данном случае выступает для писателя «способом максимального приближения к романтической повести... через воспроизведение ее в новой, современной и оригинальной форме»²⁰. Как заметила Элен Пайфер, Набоков не только пародирует, но и заново утверждает некоторые основополагающие для романтиков принципы. Таково, например, следование писателя исконно романтическому представлению о ребенке как носителе творческого мировосприятия, отразившемся, в частности в «Лолите»²¹. В. Александров обратил внимание на частое присутствие в набоковской лирике и прозе традиционного романтико-символистского мотива припоминания, «анамнезиса», связанного с платоновским мифом об андрогинах²². Помимо следования романтикам или намеренного отталкивания от них на мотивно-образном или фа-

филологическая традиция уже в самых своих истоках выделила две основные жанрово-стилистические разновидности крупных прозаических произведений: «novel» и «romance». Романом в привычном для нас понимании является скорее «novel», в то время как «romance», подразумевая большую свободу в отборе материала и повествовательной формы, может и не ограничивать себя рамками лишь прозаического повествования (классическим примером «romance» можно считать «Фауста» Гете). Генетически «romance» восходит к древнему эпосу и средневековому рыцарскому роману, формируясь как жанр задолго до наступления эпохи романтизма и продолжая весьма плодотворно развиваться и после ее завершения (См.: Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978. С. 233).

¹⁹ Джонсон Д. Бартон. Лабиринт инцеста в «Аде» Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 1. С. 402.

²⁰ Frosch T. R. Parody and Authenticity in "Lolita" // Rivers J. E., Nicol C., eds. Nabokov's Fifth Arc: Nabokov and Others in His Life's Work. Austin, 1982. P. 182. О романтических аллюзиях в «Лолите» см. также, напр.: Проффер К. Ключи к «Лолите». СПб., 2000; Appel A. "Lolita": The Springboard of Parody // Dembo L. S., ed. Nabokov: The Man and His Work. Madison, 1967. P. 106–143.

²¹ См.: Пайфер Э. Лолита // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 2. С. 888. Ср. также: Pifer, E., ed. Vladimir Nabokov's "Lolita": A Casebook. Oxford, 2003.

²² См.: Александров В. Е. Набоков и потусторонность. СПб., 1999. С. 80, 259.

бульно-сюжетном уровнях, ученые пытаются выявить связь Набокова с романтической традицией в сфере художественного мышления и эстетических принципов. В частности отмечается, что писатель разделял традиционное романтическое представление о художнике как о сопернике Бога²³, а восприятие им собственного «изгнания» как своеобразной метафоры человеческого существования в мире — совершенно в духе романтиков²⁴. Поставлен и вопрос об отношении Набокова к романтическим идеям жизнестроительства, отождествления жизни и искусства²⁵; предпринимаются попытки установить сходство набокховской художественной системы с романтическим контекстом на уровне металитературных приемов²⁶.

Для сравнительно молодого российского набокovedения проблема «Набоков и романтизм» тоже оказывается недостаточно разработанной, хотя сами упоминания о творцах и произведениях романтической эпохи встречаются в связи с писателем достаточно часто. Отдельные интересные наблюдения в этой области, преимущественно на мотивно-аллюзивном уровне, сделаны А. А. Долининым, Г. А. Левинтоном, Р. Д. Тименчиком, В. Линецким, Н. В. Семеновой, Вяч. Вс. Ивановым, А. С. Мулярчиком, А. В. Злочевской, С. М. Козловой, В. Б. Полищук, Ю. А. Рыкуниной, О. В. Федунинной, О. А. Дмитриенко и др.²⁷ Однако

²³ См.: Там же. С. 27, 276.

²⁴ См.: *Moynahan J. Nabokov and Joyce // The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. P. 437.

²⁵ См.: *Долинин А. «Двойное время» у Набокова (от «Дара» к «Лолите») // Пути и миражи русской культуры*. СПб., 1994. С. 293–298.

²⁶ Помимо упомянутой диссертации Э. М. Ф. Мроз см.: *Александров В. Е. Набоков и потусторонность*. С. 265; *Ronen O., Ronen I. Diabolically Evocative: An Inquiry into the Meaning of a Metaphor // Slavica Hierosolymitana 5–6 (1981)*. P. 378; *Bethea D. M. Style // The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. P. 697. См. также далеко не полный перечень зарубежных работ, в которых о романтизме в связи с Набоковым упоминается мимоходом: *Appel A. Op. cit.* P. 114; *Brostrom K. N. The Heritage of Romantic Depictions of Nature in Turgeniev // American Contributions to the Ninth International Congress of Slavists. Vol. 2. Literature, Poetics, History. Columbus, 1983*. P. 93; *Toker L. Nabokov: The Mystery of Literary Structures*. Ithaca, London, 1989. P. 7, 11, 88, 94, 145; *Boyd B. Vladimir Nabokov: The Russian Years*. Princeton, 1990. P. 95; *Connolly J. W. The Otherworldly in Nabokov's Poetry // Russian Literature Triquarterly 24 (1991)*. P. 332; *Do-linin A. "The Gift" // The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. P. 143, 167 (n. 38); *Shapiro G. Delicate Markers: Subtexts in Vladimir Nabokov's "Invitation to a Beheading"*.

²⁷ См., напр.: *Левинтон Г. А. The Importance of Being Russian, или Les allusions perdues // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 1. С. 308–339; Долинин А. А., Тименчик Р. Д. Примечания // В. В. Набоков. Рассказы. «Приглашение на казнь». Роман. Эссе, ин-*

большинство из них имеют сугубо ситуативный, частный характер и не содержат в себе ни попыток обозначить саму проблему, ни каких-либо серьезных обобщений. Как таковой вопрос об отношении Набокова к традиции романтизма ставится преимущественно в тех работах, где речь идет об эстетических принципах писателя и художественной философии его произведений. Здесь встречаются порой диаметрально противоположные взгляды. Часть исследователей (Н. В. Барковская, Вик. В. Ерофеев, И. А. Есаулов, Л. Н. Целкова) считает Набокова прямым продолжателем романтической традиции. Их оппоненты (А. М. Пятигорский, А. А. Пурин, В. Линецкий) открыто отрицают наличие романтических элементов в набоковском творчестве, объявляя писателя антиподом данной традиции.

Так, Л. Н. Целкова характеризует первый набоковский роман «Машенька» (1926) как «произведение подлинно романтическое, где основным сюжетным мотивом является мотив ухода от действительности в мир потусторонней, застывшей и не могущей осуществиться мечты»²⁸. Правда, подобного рода формулировка фиксирует восприятие исследовательницей романтизма скорее в культурно-типологическом и психологическом, нежели собственно историко-литератур-

тервью, рецензии. М., 1989. С. 508, 509; *Польская С.* Воскрешение короля Офиоха: Э. Т. А. Гофман в рассказе В. Набокова «Облако, озеро, башня» // *Scando-Slavica* 36 (1990). P. 101–113; *Линецкий В.* «Анти-Бахтин» — лучшая книга о Владимире Набокове. СПб., 1994. С. 22, 42–51; *Семенова Н. В.* «Жизнь — ландшафт — странствие» в новелле Вл. Набокова «Облако, озеро, башня» // *Проблемы романтизма в русской и зарубежной литературе.* Тверь, 1996. С. 126–130; *Иванов Вяч. Вс.* Чёрт у Набокова и Булгакова // *Звезда.* 1996. № 11. С. 148; *Мулярчик А.* Русская проза Владимира Набокова. М., 1997. С. 51, 105; *Злочевская А. В.* Набоков и Гоголь (На материале романа «Защита Лужина») // *Русская словесность.* 1998. № 4. С. 24; *Козлова С. М.* Утопия истины и гносеология отрезанной головы в «Приглашении на казнь» // *Звезда.* 1999. № 4. С. 184; *Телетова Н.* Истоки романа Набокова «Ада» и роман Жермены де Сталь «Коринна» // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 2. С. 436–448; *Полищук В. Б.* Поэтика вещи в прозе Набокова: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2000. С. 116–133; *Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина. С. 11, 16, 17, 29, 35, 40 и др.; *Рыкунина Ю. А.* Два «немецких» романа Владимира Набокова // *Academic Electronic Journal in Slavic Studies Toronto Slavic Quarterly* 25 (Summer 2008) (<http://sites.utoronto.ca/tsq/25/rykunina25.shtml>); *Федунина О. В.* «Мельмот Скиталец» Ч. Р. Метьюрина и «Приглашение на казнь» В. В. Набокова: форма сна и картина мира // *Готическая традиция в русской литературе / под ред. Н. Д. Тамарченко.* М., 2008. С. 267–296, 334–337; *Дмитриенко О. А.* Набоков и некоторые литературные мотивы немецкого романтизма // *Вестник ТвГУ. Серия: Филология.* 2015. № 1. С. 27–34.

²⁸ *Целкова Л. Н.* Набоков в жизни и творчестве. М., 2001. С. 23.

ном ключе (о различии этих двух подходов речь пойдет ниже). В духе такого понимания выдержано и замечание А. А. Долинина о том, что в романе «Подвиг» (1930) мы имеем дело с «неоромантической концепцией подвига как самоценного акта, лишённого какой-либо внеличностной мотивировки»²⁹. Одно из первоначальных заглавий романа — «Романтический век» — также возможно трактовать в контексте широкой, «психологической» рецепции романтизма.

Наиболее детальное сопоставление набоковского текста с романтической литературой предприняла в свое время на материале романа «Дар» (оп. 1937–1938) Н. В. Барковская. Как считает исследовательница, Набоков наследует романтикам уже в самом композиционном построении произведения: «В соответствии с традициями романтизма, герой представляет собой центр художественного мира, данного в его субъективном восприятии»³⁰. Сам Федор Годунов-Чердынцев, полагает Барковская, предстает типичным поэтом-романтиком, носителем романтической философии творчества. Подобно героям литературы романтизма, он одинок в обществе и мечтает об идеальном общественном устройстве, основанном на свободе и равенстве. В чем-то близкую позицию заняли Вик. Ерофеев, связавший сирийскую прозу с символистской традицией и провозгласивший основным содержанием романов писателя «авантюры “я” в призрачном мире декораций и поиски этим “я” состояния стабильности»³¹, а также И. Есаулов, который, рассматривая в качестве архетипической ситуации набоковских текстов абсолютную свободу «я» по отношению к косному, овнешненному миру, определил феномен Набокова как «феномен неоромантического сознания»³².

Точка зрения Барковской и ее единомышленников не раз подвергалась критике. Так, М. Н. Липовецкий весьма убедительно показывает, что «и сам образ творческого сознания, и необходимо связанное

²⁹ Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина. С. 79.

³⁰ Барковская Н. В. Художественная структура романа В. Набокова «Дар» // Проблемы взаимодействия метода, стиля и жанра в советской литературе. Свердловск, 1990. С. 31.

³¹ Ерофеев В. В. Русская проза Владимира Набокова // Набоков В. В. Собр. соч.: в 4 т. М., 1990. Т. 1. С. 13.

³² Есаулов И. А. Поэтика литературы русского зарубежья (Шмелев и Набоков: два типа завершения традиции) // Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С. 255. См.: Он же: Игровое самоопределение в художественном мире Владимира Набокова как финал русского серебряного века // *Studia Litteraria Polono-Slavica* 3 (1999). С. 131–142.

с этим образом двоимирие в «Даре» явственно выходят за пределы романтико-модернистской модели»³³. По мнению исследователя, Набоков в своем романе осуществляет уникальный синтез символистской (неоромантической) и акмеистской традиций, «при котором трансформации носят взаимный характер»³⁴ и возникает сложный комплекс различных стилевых тенденций. Образ же Годунова-Чердынцева, как свидетельствует автор, лишен того романтического ореола, который приписывает ему Барковская; ведь проповедуемую Федором идею точности и естественности литературы, его тяготение к «поэзии действительности» весьма трудно расценить как черты характерного для романтиков мировосприятия³⁵.

Впрочем, на наш взгляд, работа Липовецкого не столько опровергает выводы Барковской, сколько дополняет их, освобождая от некоторой односторонности. Гораздо более жесткую позицию в свое время занял А. Пурин, объявивший Набокова полным антиподом романтизма: «Набоков — антиромантик. Он совершает фигуры высшего пилотажа, ускользя от романтической коллизии, к которой он, казалось бы, предрасположен, ибо, с одной стороны, ему очень интересен Поэт, а с другой — Пошлость, обывательская слепота... Но место поэта — самое что ни на есть антиромантическое; романтическая патетика не имеет ничего общего с поэзией»³⁶. Уже из этой выдержки становится очевидным, что само понятие «романтизм» наполняется у Пуриня скорее психологическим, нежели историко-литературным содержанием, трактуется целиком в духе «романтизации» и «романтической патети-

³³ Липовецкий М. Эпилог русского модернизма (Художественная философия в «Даре» Набокова) // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 1. С. 647. Заочно спорит с Н. Барковской и С. Антонов, называющий «Дар» «заведомо неромантическим» произведением (Антонов С. А. Эстетический мир Набокова: парадигмы прочтения // Russian Studies. Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб., 1995. Т. 1, № 3. С. 441 (прим.)).

³⁴ Там же. С. 665.

³⁵ Сходную точку зрения высказывает и А. Пятигорский, одним из первых затронувший рассматриваемый вопрос еще в 1978 году. По его замечанию, в набоковском мире «вещи не враждебны <...> мышлению — если бы это было так, то Набоков был бы романтиком или психологом, чем он никак не был. Мышление само отталкивается от вещей — тоже не из враждебности, а из чуждости его природы этим вещам...» (Пятигорский А. Чуть-чуть о философии Владимира Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 1. С. 344).

³⁶ Пурин А. 1) Набоков и Евтерпа // Новый мир. 1993. № 2. С. 229; 2) Пиротехник, или романтическое сознание // Нева. 1991. № 8. С. 171–180.

ки». При том что подобный взгляд отчасти оказывается в русле суждений о романтизме самого Набокова (подробнее об этом чуть ниже), внешнее следование писательской концепции в данном случае лишает нас остроты зрения, ибо уводит в область субъективных и произвольных критических суждений, подменяющих беспристрастный научный подход.

Однако если внимательно сопоставить обозначенные взгляды, можно прийти к выводу, что даже взаимоисключающие, казалось бы, суждения в действительности не противоречат друг другу, ибо во многом освещают проблему с разных сторон (эстетические принципы самого Набокова, творческая позиция его героев, сюжетно-композиционные особенности произведений и т. д.) и подкреплены анализом различных текстов (так, И. Есаулов анализирует преимущественно «Защиту Лужина», оппонировавший ему А. Пурин — «Дар»). Столь резкое различие точек зрения на характер переосмысления Набоковым романтической традиции объясняется, возможно, и неодинаковым пониманием природы самого романтизма — явления по своей природе необычайно пестрого и многообразного³⁷.

Направления, по которым мог бы осуществляться анализ темы «Набоков и романтизм», как представляется, разработаны пока в достаточно малой степени. Между тем необходимость постановки и изучения подобной проблемы во всех ее аспектах очевидна. Уже при ближайшем рассмотрении становится несомненным, что выявляемые связи Набокова с культурой и литературой романтизма имеют не только опосредованный, но и прямой характер. Даже если вынести за скобки первостепенный вопрос о прямых контактах творчества писателя с романтизмом, уже само игнорирование этого богатейшего литературного и социокультурного явления при рассмотрении проблемы интертекстуальности набоковских произведений выглядело бы неправомерным. Ведь и реалистическое искусство, с представителями которого дискурс Набокова достаточно часто сопоставляют, обязано своим рождением именно романтическому этапу развития культуры, а модернизм в широком смысле (и русский символизм в особенности) на новом витке литературного развития заново утвердил мно-

³⁷ Ср., напр.: «Исследователи еще не пришли к единому мнению об эстетическом и этическом пафосе романтизма, о романтической концепции личности. Если одни ученые утверждают гуманистическую природу романтизма, то другие настаивают на субъективизме и индивидуализме как исходных чертах романтического миропонимания» (*Карташова И. В.* Романтизм. Итоги и перспективы изучения // Проблемы романтизма. Сб. науч. трудов. Тверь, 1990. С. 133).

гие художественные принципы и идеи романтиков³⁸. Стремление не к отражению, а к пересозданию реальности, вера в трансцендентное, в жизнепреобразующую роль искусства, эксперименты в области жанровой и композиционной структуры произведений, обращение к мифу и символу — все это в равной степени было характерно как для романтизма, так и для модернистской литературы в широком смысле этого слова³⁹. Целый ряд писателей XX века в той или иной степени наследует романтическим принципам и традициям. Исследователи выделяют элементы романтизма в творчестве таких разных авторов, как М. Булгаков, Ю. Олеша, Б. Пастернак, Т. С. Элиот, Ф. Кафка, Дж. Конрад, У. Фолкнер⁴⁰, не говоря уже о тех писателях, которых традиционно принято относить к «неоромантикам».

Зачастую скрытыми преемниками романтической традиции оказываются и такие авторы и литературные течения двадцатого столе-

³⁸ Ср., напр.: «...Объективно, независимо ни от каких прямых влияний, русский символизм явился именно неоромантизмом, т. е. на другой духовной почве, в особом научно-историческом контексте, воспроизвел позиции сознания, в принципе близкие тем, на которых стояли романтики» (Казин А. Л. Неоромантическая философия художественной культуры // Вопросы философии. 1980. № 7. С. 145).

³⁹ Тему «романтизм и модернизм» можно считать одной из излюбленных в западном литературоведении последних десятилетий (См., напр.: *Pesch L. Die Romantische Rebellion in der Modernen Literatur und Kunst.* Munchen, 1962; *Langbaum R. Romanticism as a Modern Tradition* // *Langbaum R. The Poetry of Experience.* New York, 1963. P. 9–37; *Romanticism. Vistas, Instances, Continuities.* Ithaca; London, 1973; *Romantic and Modern: Revaluations of Literary Tradition.* Pittsburgh, 1977; *Furst L. R. Romanticism.* London, 1978; *Romanticism, Modernism, Postmodernism.* Lewisburg; London; Toronto, 1980). Повышенный интерес к этой проблематике на Западе можно в какой-то мере рассматривать как реакцию на своеобразное «антиромантическое» направление в критике начала века (И. Баббит, Т. Халме и др.). См. об этом: *Frye N. The Drunken Boat: The Revolutionary Element in Romanticism* // *Romanticism Reconsidered. Selected Papers from the English Literature.* New York, London, 1963. P. 24.

⁴⁰ См., напр.: *Кертис Дж. Романтическое видение* // *Литературное обозрение.* 1991. № 5. С. 24–28; *Новикова Н. Формы проявления романтического стиля М. А. Булгакова (роман «Белая гвардия»)* // *Проблемы романтизма в русской и зарубежной литературе.* Тверь, 1996. С. 122–126; *Липовецкий М. Н. «Три толстяка» Ю. Олеша как романтическая сказка* // *Проблемы взаимодействия метода, стиля и жанра в советской литературе.* С. 60–69; *Terras V. Boris Pasternak and Romantic Aesthetics* // *Papers on Language and Literature* 3 (1967). No. 1. P. 42–56; *Langbaum R. Op. cit.* P. 31; *Furst L. R. The Contours of European Romanticism.* London, 1980; *Thorburn D. Conrad's Romanticism: Self-Consciousness and Community* // *Romanticism. Vistas, Instances, Continuities.* P. 221–254; *Blotner J. Romantic Elements in Faulkner* // *Romantic and Modern...* P. 207–221.

тия, которые на первый взгляд имеют с ней весьма мало общего. Так, при всей внешней несхожести художественных систем романтизма и авангарда, эти явления, по мнению Р. Поджиоли, можно считать родственными⁴¹. Причем уже сама изначальная установка авангардистов на намеренный разрыв с традицией оказывается вполне в духе манифестов романтического движения, осознававшего себя как противовес старому классицистическому искусству. С другой стороны, широкое использование и переосмысление многих философско-эстетических открытий романтизма характеризует и сегодняшнее состояние культуры. «Фрагментарность произведений, тяготение к метафоре, характерные для философии и эстетики романтизма, стали основной формой философских сочинений в XX столетии, — отмечает современная исследовательница. — Более того, романтическая критика рационализма, тенденция перехода “от понятия к тропу” <...> приобретают в культуре постмодернизма все большую значимость»⁴². Важнейшим, универсальным для литературы рубежа тысячелетий стал и принцип игры, нашедший столь яркое художественное воплощение в романтическую эпоху⁴³.

Появление все новых работ по проблеме «литература XX — начала XXI века и романтизм» лишней раз подтверждает аксиому о преемственности литературного процесса, формируя одновременно представление о романтизме как об открытой, динамической художественной системе, способной тесно взаимодействовать со многими актуальными феноменами и процессами в истории культуры. При этом сама романтическая эпоха остается локальным временным явлением, укладывающимся в довольно четкие хронологические рамки. Между тем в филологической науке и критике зачастую оспаривается именно подобный взгляд на романтизм как на конкретный период в историко-литературном процессе и предлагается более широкое понимание термина. В этой связи необходимо вспомнить, что определение понятия «романтизм» вызывало большие трудности с самого момента его вхождения в литературный и научный обиход. Неудиви-

⁴¹ Poggioli R. *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge, Mass., 1968. P. 51.

⁴² *Осипова О. А. Культура романтизма и современность // Вторые культурологические чтения*. М., 1997. С. 64.

⁴³ Романтический концепт игры наиболее полно реализовался в доктрине «романтической иронии» (Фр. Шлегель, К.-В.-Ф. Зольгер, Л. Тик). Английский литературовед Д. К. Мюке прямо называет романтическую иронию «основополагающим элементом всей современной литературы» (*Muecke D. C. The Compass of Irony*. London, 1969. P. 186).

тельно, что число трактовок, данных ему за два столетия писателями (включая самих представителей романтической школы), критиками и литературоведами, поистине огромно, при этом многие из них носят намеренно обобщающий, универсалистский характер. Так, Фридрих Шлегель называл романтическое «неотъемлемым элементом поэзии»⁴⁴, считая типичными романтиками Сервантеса и Шекспира, а Шарль Бодлер, вслед за Стендалем, видел в романтизме любое «искусство современности»⁴⁵. Нередко феномен романтизма осмыслялся в нравственно-психологическом и философском ключе — как некое умонастроение, состояние духа, формирующее особый тип творчества. Подобный «психологический» ракурс восприятия романтизма в России был задан еще В.Г.Белинским: «Сфера его [романтизма]... вся внутренняя, задушевная жизнь человека, та таинственная почва души и сердца, откуда поднимаются все неопределенные стремления к лучшему и возвышенному, стараясь находить себе удовлетворение в идеалах, творимых фантазиею»⁴⁶.

Идеи, декларируемые Белинским, зазвучали с новой силой в начале двадцатого столетия, в период подъема символистского движения и возрождения романтических традиций. По словам яркого представителя критики русского «серебряного века» Р.В.Иванова-Разумника, «романтизм есть противоположный полюс реализма, отрицание его и всего того, что тот принимает». «Романтизм, как психологическая категория, — пишет он далее, — есть вечное стремление и проникновение за пределы земной реальности, за пределы разума, романтизм есть мистическое восприятие, мистическое соприкосновение “мирам иным”... один из главных признаков романтизма не утверждение, а отрицание конечного во имя бесконечного»⁴⁷. По мнению Иванова-Разумника, романтизм и реализм представляют собой «два полюса человеческого духа», два противоположных типа сознания, которые и порождают два вечных типа искусства⁴⁸.

⁴⁴ Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. М., 1983. Т. 1. С. 403.

⁴⁵ Бодлер Ш. Что такое романтизм? // Бодлер Ш. Стихотворения. Проза. М., 1997. С. 523.

⁴⁶ Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина // Белинский В. Г. Собр. соч.: в 9 т. Т. 6. М., 1981. С. 115.

⁴⁷ Иванов-Разумник Р. Литература и общественность. Вечные пути (реализм и романтизм) // Заветы. 1914. № 3. С. 97.

⁴⁸ Там же. С. 96. Сходная оценка романтизма как «типа литературы», обусловленного «типом человеческого духа» (формулировка С.Аскольдова), присутствует в целом ряде выступлений критиков и поэтов начала XX столетия. См., напр.:

В последние десятилетия подобный подход снова оказался востребован, получив широкое распространение как среди зарубежных, так и среди части российских ученых. При этом некоторые из них допускают, как представляется, все же слишком смелые обобщения. К примеру, И. В. Карташова полагает: «...Справедливой была бы мысль о том, что романтизм не укладывается в рамки литературного направления, творческого метода и даже типа творчества или типа культуры и выражает движение духовной жизни, духовной истории человечества»⁴⁹. При всей своей объемности, такой расширенный взгляд на романтизм навряд ли способен сформировать четкое представление о специфике этого явления.

Сделанный нами краткий экскурс в историю представлений о романтизме видится немаловажным для понимания набоковской трактовки этого явления. В критических и литературоведческих работах писателя, его письмах, интервью мы находим немало суждений о романтизме и романтиках, что объективно свидетельствует о первостепенной важности для Набокова всей романтической эпохи. Однако его восприятие данного феномена было весьма специфично. На протяжении всей своей жизни утверждая культ свободной творческой личности, независимой от любых общественных группировок или культурных объединений, подозрительно относясь к какой бы то ни было схематизации, Набоков открыто не признавал и общепринятого структурирования литературного процесса как некоей борьбы и смены литературных школ и направлений. Поэтому романтизм для него (как и любое другое историко-литературное явление) — это, прежде всего, череда ярких и неповторимых индивидуальностей, ряд шедевров, чья ценность не определяется принадлежностью именно к романтической школе. В этом контексте становится ясно, почему творчество отдельных представителей романтического движения он ценил чрезвычайно высоко (помимо Шатобриана и По, здесь можно упомянуть «перво-

Аскольдов С. О романтизме // Вопросы жизни. 1905. № 2. С. 20–51; Гофман М. Романтизм, символизм и декадентство // Книга о русских поэтах последнего десятилетия: очерки, стихотворения, автографы / под ред. М. Гофмана. СПб.; М., 1909. С. 3–32; Эллис. Русские символисты. М., 1910. С. 1–48; Климентов А. Романтизм и декадентство: Философия и психология романтизма как основа декадентства (символизма). Одесса, 1913; Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996 (впервые: СПб., 1914); Блок А. О романтизме // Блок А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 6. М.; Л., 1962. С. 359–371.

⁴⁹ *Карташова И. В.* Взгляд на романтизм в канун XXI века // Романтизм и его исторические судьбы. Материалы междунар. науч. конф. Тверь, 1998. Ч. 1. С. viii.

классных», по его словам, писателей⁵⁰ В. Скотта и В. Гюго⁵¹), других же считал второсортными беллетристами или неудавшимися поэтами (к примеру, Ламартина, Марлинского, Языкова).

Отдавая дань традиции (хоть и считая ее непродуктивной) и исходя из чисто практических задач, в своих комментариях к пушкинскому «Евгению Онегину» Набоков все же берется дать определения таким понятиям, как «классицизм», «сентиментализм», «реализм», «романтизм». Но если раскрыть значение первых трех терминов для него не составляет труда, то однозначно определить романтизм, по мысли художника, оказывается невозможным. Вместо целостной характеристики понятия, Набоков совершает обширный экскурс в историю употребления слов «романтизм» и «романтический» в различных литературах. Выделенные им одиннадцать областей значений писатель характеризует как «разновидности, известные в пушкинскую эпоху»⁵². Столь детальный авторский подход, безусловно, можно рассматривать как проекцию пушкинского видения этой проблемы. Не исключено, однако, что Набоков в очередной раз старается мистифицировать, запутать своего читателя, ожидавшего услышать четкое и однозначное определение термина. Среди авторских дефиниций фигурируют такие, как «шотландский подвид с оттенком жути»; «немецкий подвид (гибрид с изрядной долей сентиментализма)»; «грезы, видения, призраки, склепы, лунный свет» — «видеоряд, уходящий в метафизику»; «сочетание “меланхолии” как сути северной (немецкой, “оссиановской”) поэтики с живостью и энергией Возрождения (например, Шекспир)»; и, наконец, «“современное” в отличие от “древнего” в любом литературном произведении»⁵³. Этот иронический перечень весьма наглядно иллюстрирует собственный же набоковский тезис о бессодержательности таких понятий, как «школа» или «течение». Но хотя предложенная классификация как раз призвана, по мысли писателя, поставить под сомнение само существование романтизма как строго определенного, четко зафиксированного в своих границах литературного явления, осмелимся предположить, что некоторое целостное представление о романтической эпохе у него все же имелось.

⁵⁰ Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 194.

⁵¹ Отношение Набокова к Гюго было, по-видимому, неоднозначным; известны и негативные его высказывания о французском писателе. См., напр.: Из переписки с Э. Уилсоном // Звезда. 1996. № 11. С. 123.

⁵² Набоков В. В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». С. 456.

⁵³ Там же. С. 455–456.

В лекции о романе Г. Флобера «Мадам Бовари» Набоков, отмечая полисемантическую термину «романтический», останавливается на следующей характеристике понятия: «отличающийся мечтательным складом ума, увлекаемый яркими фантазиями, заимствованным главным образом из литературы» (то есть, скорее, «романический», чем «романтический»)), добавляя при этом: «Романтическая личность, умом и чувствами обитающая в нереальном, глубока или мелка в зависимости от свойств своей души»⁵⁴. Очевидно, что авторская позиция в данном случае оказывается близка к обозначенному нами «психологическому» подходу к проблеме. Судя по всему, писатель понимал романтизм прежде всего как феномен психологического и культурно-типологического характера. «Термин “романтический” трактуется Набоковым в духе современных ему представлений не как литературное направление или метод, а как вид пафоса, форма познания действительности»⁵⁵, — справедливо свидетельствует Л. Н. Рязузова. Такая трактовка рассматриваемого понятия заметно расширяет его объем, закрепляя его за несравнимо большим кругом явлений. Возможно, именно подобное расширенное восприятие романтизма и вошло как целостный элемент в художественный космос Владимира Набокова, реализовавшись в системе писательской поэтики.

С другой стороны, в научных целях неизбежно приходится конкретизировать и где-то сужать объект исследования: говоря о преломлении в набоковском творчестве традиций романтизма, в качестве более действенной и удобной мы чаще будем использовать формулировку «литература романтической эпохи» (т. е. 1800-х — 1840-х годов). Помимо того, что подобное уточнение помогает избежать неминуемых в каждом отдельном случае оговорок о принадлежности того или иного упоминаемого в связи с Набоковым автора к романтикам, оно в какой-то мере приобретает и концептуальный смысл: на наш взгляд, несмотря на культурно-типологический характер восприятия писателем романтизма, само использование романтических мотивов и аллюзий в набоковских текстах часто обусловлено именно их принадлежностью к определенному историческому времени. При этом представляется, что отсылки к литературе романтической эпохи не обособлены у Набокова, а образуют целостную систему, функционирующую в соответствии с присущими ей характерными особенностями

⁵⁴ Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. С. 189–190.

⁵⁵ Рязузова Л. Н. Система эстетических и теоретико-литературных понятий В. В. Набокова. Краснодар, 2001. С. 53.

ми (многочисленные подтексты, отсылающие к произведениям других литературных периодов, будут находиться уже вне ее).

Определение принципа функционирования романтических контекстов в творчестве писателя можно считать одной из первостепенных задач набоковедения. Она подразумевает выявление связей набоковского письма с традицией романтизма на уровне фабульно-сюжетной организации текстов, мотивной, персонажной и повествовательной структур, художественной философии. Особого внимания при этом требуют проблемы, неизбежно возникающие при сопоставлении творчества Набокова-Сирина с художественным миром романтиков. Одной из таких актуальных и до сих пор не вполне разрешенных проблем является уже затронутый вопрос о «романтическом сознании» как самого автора, так и его героев. Как уже отмечалось, работы набоковедов, обращавшихся к этой теме (И. Есаулова, А. Пурина и др.), грешат излишним субъективизмом. Порой складывается впечатление, что исследователи экстраполируют свои собственные представления о «романтическом» мировосприятии на семантическое поле произведения, игнорируя при этом те конкретные смыслы, которые индуцируются внутри самого текста. Между тем концепт «романтического сознания» действительно оказывается важной структурно-смысловой составляющей многих сочинений Набокова. В цитированном отрывке из лекции о Флобере крайне важно сделанное писателем уточнение: «скорее “романический”, чем “романтический”». Это не простая замена, как может показаться, определения «романтический» более точным, а демонстрация фактической тождественности употребленных понятий. Таким способом автор заставляет своих читателей вспомнить, что именно литература романтизма в широком смысле (включая сентиментализм, а также неоромантические явления) культивировала особый тип сознания и поведения, ориентированный на литературные образцы и модели.

Именно подобную специфическую автоцитатность, направленность на самое себя как характерную особенность литературы романтической эпохи широко использует Набоков, нередко вводя цитаты из романтиков не напрямую, а как принадлежность сознания своих героев, знакомых с литературой первой трети XIX века. Персонажей такого плана можно условно разделить на два типа. Одни, наподобие Гумберта Гумберта из «Лолиты» или Германа из «Отчаяния», следуя за романтиками и неоромантиками, пытаются реализовать некую жизнестроительную программу, причем неизбежно терпят на этом пути поражение. Как отмечает А. А. Долинин, Набоков на протяжении всей

своей жизни «последовательно подвергал жесткой критике как сам тип “романтического”, жизнестроительного солипсизма, так и связанные с ним разновидности исповедальной литературы, навязывающей читателю определенные модели стилизованного поведения»⁵⁶. В отличие от Гумберта Гумберта и Германа, герой романа «Приглашение на казнь» Цинциннат Ц. отнюдь не занят намеренным житнетворчеством, но также оказывается в плену романтической литературы, на которую обращена его мысль (подробнее об этом скажем в отдельной главе). Можно сделать предварительный вывод о том, что Набоков отвергал лишь определенный «романтически ориентированный» тип сознания, отождествляющий литературу и жизнь (причем сама связь с романтизмом в данном случае будет не прямой, а скорее метонимической), но, безусловно, не сам романтизм как богатое и многоцветное культурное явление.

Другая область неразрешенных на сегодняшний день вопросов набоковедения связана с такими концептуальными характеристиками авторского художественного мира, как двойничество и двоemiрие. О природе феномена двойничества у Набокова высказывались самые разные суждения⁵⁷; упоминались в этой связи и романтики. Так, например, И. Есаулов считает, что «многочисленные двойники набоковского мира наследуют именно “двойничеству” романтиков»⁵⁸. Вступивший с ним в полемику В. Линецкий, наоборот, полагает, что «к “двойничеству” романтиков... двойники набоковского мира никакого отношения не имеют»⁵⁹. Стоит вспомнить в этой связи, что сам писатель открыто называл всю тему двойничества в литературе «ужасной скукой»⁶⁰ и в то же время именно роман «Двойник» (1846) склонен был считать лучшим произведением столь нелюбимого им Достоевского.

⁵⁶ Долинин А. А. «Двойное время» у Набокова... С. 294. Ср.: Сконечная О. Ю. Традиции русского символизма в прозе Набокова 20–30-х годов. С. 2.

⁵⁷ Из работ последнего времени, посвященных теме двойников у Набокова, см., напр.: Саенко С. И. Поэтика двйництва у романах В. Набокова «Відчай» та «Запрошення до страти»: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Одеса, 2009.

⁵⁸ Есаулов И. А. Поэтика литературы русского зарубежья (Шмелев и Набоков: два типа завершения традиции). С. 261. Ср.: Полищук В. Б. Поэтика вещи в прозе Набокова. С. 130.

⁵⁹ Линецкий В. Указ. соч. С. 22.

⁶⁰ Nabokov V. Strong Opinions. P. 83.

Упоминания о «двоемирии» в космосе Набокова как среди российских исследователей, так и за рубежом⁶¹ настолько многочисленны, что уже стали восприниматься чуть ли не как общее место. Его генезис ученые, как правило, усматривают именно в романтическом⁶², а также символистском двоемирии⁶³. Наверное, именно впечатляющее количество работ, касающихся данной проблематики, позволило Долинину сделать следующее обобщение: «Истоки набоковского двоемирия, как установили исследователи, лежат в поэзии и философской мысли европейского романтизма, в русском и французском символизме, в идеях “творческой эволюции” у Бергсона, “мира как театра” у Н. Евреинова и “четвертого измерения” у П. Д. Успенского» (курсив мой. — Н. К.)⁶⁴. Если исходить из этого вывода, то может сложиться мнение, что проблема уже досконально исследована. Однако на деле не все столь благополучно: сами авторы, указывающие на романтические корни набоковского двоемирия, за редким исключением, не проводят подробных сопоставлений, лишь констатируя эту генетическую связь как факт⁶⁵. Время от времени появляются работы, детально рассма-

⁶¹ Полностью аналогичного «двоемирию» термина в английском языке не существует. Поэтому каждый исследователь использует здесь собственную, удобную ему терминологию.

⁶² См., напр.: Барковская Н. В. Указ. соч; Антонов С. А. Указ. соч. С. 437; Тихомирова Е. В. К интерпретации произведений В. В. Набокова // Русская классика XX века: Пределы интерпретации: сб. материалов науч. конф., Ставрополь, 1995. С. 72–73; Злочевская А. В. Набоков и Гоголь... С. 24; Полищук В. Б. Поэтика вещи в прозе Набокова. С. 131; Шадурский В. В. Указ. соч. С. 11.

⁶³ См.: Коваленко А. Г. «Двоемирие» В. Набокова // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер. филология, журналистика. 1994. № 1. С. 93–100; Скопечная О. Ю. Традиции русского символизма в прозе В. В. Набокова 20–30-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1994. С. 2, 5; Антонов С. А. Указ. соч. С. 437; Аверин Б. В. Набоков и набоковиана // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 1. С. 862–865; Медарич М. Указ. соч. С. 471–472; Пило Бойл Ч. Владимир Набоков и русский символизм; Johnson D. Barton. Belyj and Nabokov: A Comparative Overview // Russian Literature 9:4 (1981). P. 379–402.

⁶⁴ Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина. С. 34.

⁶⁵ См., напр., одну из характерных формулировок: «Генезис “художественного двоемирия” — модели, соединяющей материальный и трансцендентный уровни бытия, восходит к романтическому “двоемирию” (например, проза Гофмана), а ее отечественные истоки критики начала XX века находили у Н. Гоголя» (Злочевская А. В. Набоков и Гоголь... С. 24). Зарубежное набоковедение в этом отношении отличается более тщательным подходом, но и здесь проблема не освещается всесторонне. Каждый исследователь избирает, как правило, один или несколько аспектов мета-

тривающие художественное мышление писателя в связи с традицией символизма⁶⁶, но серьезного сопоставительного анализа моделей двоимирия у Набокова и романтиков практически не проводится. Отсюда неизбежно проистекают трудности уже другого плана: романтические и символистские источники набоковской метафизики перестают различаться, фактически уравниваясь друг с другом (даже М. Липовецкий рассматривает тексты Набокова на фоне «романтико-модернистской модели» как некоего целого⁶⁷). Безусловно, между художественными системами романтизма и русского символизма чрезвычайно много общего, однако отождествлять эти явления все же нельзя — хотя бы потому, что символизм, конечно, не мог пользоваться наследием романтической эпохи как неким набором готовых моделей, а старался его творчески переработать, адаптировав к новым культурно-историческим условиям. Некоторые вопросы эстетики и художественной практики символисты были склонны решать уже иначе, чем романтики. Неудивительно в этой связи, что и модель символистского двоимирия в каких-то ее аспектах принципиально отличается от романтического варианта. «Второй мир романтиков, — замечает Г. Храповицкая, — мыслился как вечно зовущий голубой цветок, достижимый, как достижимо соединение параллельных прямых в бесконечности. Двоимирие символистов не предполагает такого соединения»⁶⁸. Поэтому особую важность приобретает выявление и разграничение романтического и символистского пластов в набоковской модели реальности. В то же время при анализе любых элементов текста необходимо учитывать опосредующую роль символизма в преломлении романтической традиции у Набокова.

Сознавая объемность поставленных задач, в пределах данной книги мы намеренно ограничиваем рамки исследования русскоязычной прозой Набокова, привлекая в отдельных случаях материал лирических жанров и периодически ссылаясь на произведения американского периода. При этом в центре анализа оказываются романы «Защита

физической проблематики и подробно их анализирует (См., напр.: Александров В. Е. Набоков и потусторонность; *Johnson D. Barton. Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov.* Ann Arbor, 1985; Ср. русское издание с несколько отличным названием: *Джонсон Д. Бартон. Миры и антимир* Владимира Набокова. СПб., 2011).

⁶⁶ См., напр.: *Сконечная О. Традиции русского символизма в прозе Набокова 20–30-х годов: дис. ...; Пило Бойл Ч. Владимир Набоков и русский символизм.*

⁶⁷ *Липовецкий М. Указ. соч. С. 647.*

⁶⁸ *Храповицкая Г. Н. Двоимирие и символ в романтизме и символизме // Филологические науки. 1999. № 3. С. 40.*

Лужина» (1929) — по мнению целого ряда исследователей, первый зрелый роман Сирина⁶⁹ — и «Приглашение на казнь» (1934), признанная вершина набоковского мастерства. Именно их можно считать некими представительными примерами, ярко демонстрирующими как саму очевидность обращения писателя к романтической традиции, так и характерные направления ее переработки. Хотя за основу берется типологический метод исследования художественных текстов, зачастую появляются весомые предпосылки для сравнительного подхода к материалу. Как пронизательно заметил в свое время И. П. Смирнов, «историко-типологическая интерпретация произведения и классический сравнительный подход находятся в отношении взаимной дополненности и корректируют друг друга»⁷⁰.

Прежде чем начать разговор о романах Набокова, необходимо сделать несколько беглых замечаний, касающихся отражения романтической традиции в его поэзии. Принято считать, что именно лирика служит своеобразным введением в мастерски отточенную набоковскую прозу (большая часть стихотворений написана писателем до 1930 года)⁷¹. При этом уже самые первые критики Сирина склонны были отмечать откровенно вторичный характер текстов молодого поэта, часто упрекая его в очевидной подражательности и несамостоятельности творческого мышления⁷². Несколько реабилитирует будущего мастера сама природа межтекстовых отношений в поэтическом пространстве, где интертекстуальные связи приобретают

⁶⁹ См., напр.: *Boyd B.* 1) *The Problem of Pattern: Nabokov's "Defense"* // *Modern Fiction Studies* 33 (1987). No. 4. P. 575; 2) Владимир Набоков: русские годы: Биография. СПб., 2010. С. 377.

⁷⁰ *Смирнов И. П.* Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов // *Wiener slawistischer Almanach*. S. 4. Wien, 1981. С. 25.

⁷¹ Ср. целостный подход к поэтическому и прозаическому наследию писателя в кн.: *Погребная Я. В.* «Плоть поэзии и призрак прозрачной прозы...» Лирика В. В. Набокова. М., 2011. О поэзии Набокова см. также: *Маликова М. Э.* Забытый поэт // Набоков В. В. Стихотворения (Библиотека поэта). СПб., 2002. С. 5–52; *Малюфеев П. Н.* Поэзия Владимира Набокова. LAP Lambert Publishing, 2013.

⁷² См. некоторые отзывы современников в кн.: *Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии.* М., 2000. С. 19–25. См. также: *Струве Г. П.* Русская литература в изгнании. Париж; М., 1996. С. 119–122. Неожиданно жесткую оценку дает набоковской поэзии конца 1910-х — 1920-х годов и А. А. Долинин: «За очень немногими исключениями ранние стихи Набокова — скованные, эклектичные, лишенные собственного голоса, нередко впадающие в напыщенную риторику и сентиментальность, иногда просто безвкусные...» (*Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина. С. 29).

качественно иной характер, нежели в прозе. Любой стиховой мир оказывается априори менее индивидуализирован, будучи задан не только оригинальным поэтическим сознанием и языком лирического субъекта, но и системой неизбежных ограничений, реализующихся как на метрико-ритмическом, так и на синтаксическом и лексико-интонационном уровнях — в частности, в виде воспроизведения неких устойчивых структур и формул, обозначенных М. Л. Гаспаровым как «языковой интертекст»⁷³. С другой стороны, именно по этой причине говорить о своеобразии творческой рецепции и переработки литературных источников в рамках демонстративно традиционного поэтического идиостиля становится сложно. Все сказанное предполагает максимальную осторожность при определении функционирования узнаваемых романтических мотивов и образов в поэзии Владимира Набокова, заставляя здесь ограничиться самыми общими и предварительными наблюдениями.

Отсылки к романтической традиции обнаруживаются уже в дебютном юношеском сборнике Владимира Набокова, озаглавленном «Стихи» и удостоившемся едких отзывов со стороны маститых писателей и критиков⁷⁴, чью правоту впоследствии признавал и сам автор: «Спешу добавить, что первая эта моя книжечка стихов была исключительно плохая, и никогда бы не следовало ее издавать. Ее по заслугам растерзали те немногие рецензенты, которые ее заметили» (V, 290–291). Не оспаривая ученического характера этих текстов, отметим тот факт, что, используя в стихотворениях большей частью характерную символистскую мотивику и образность, эпиграфы к сборнику Набоков заимствует именно из европейских романтиков — А. де Мюссе (одного из любимейших авторов Набокова в ранние годы⁷⁵) и в В. Вордсворта⁷⁶. Этот факт служит своеобразным сигналом, подчеркивающим важность культуры романтизма для юного поэта и указы-

⁷³ См. об этом: *Гаспаров М. Л.* Литературный интертекст и языковой интертекст // Известия РАН. Серия литературы и языка. Т. 61. 2002. № 4. С. 3–9. Ср. также: *Смирнов И. П.* О ритмико-фразовых уподоблениях в стихах // Теория стиха. Л., 1968. С. 218–226.

⁷⁴ Ср. известное замечание З. Гиппиус, адресованное В. Д. Набокову: «Пожалуйста, передайте Вашему сыну, что он никогда писателем не будет» (*Набоков В. В.* Собр. соч. русского периода: в 5 т. СПб., 1999–2000. Т. 5. СПб., 2000. С. 291). В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках номера тома и страницы.

⁷⁵ См. об этом: *Грейсон Д.* Указ. соч.

⁷⁶ См.: *Набоков В.* Стихи. Пг., 1916.

вающим на осознание им романтических корней собственной творческой генеалогии.

Следующие поэтические сборники Сирина — «Гроздь» (1923) и «Горний путь» (1923) — хотя и фиксируют уже более самостоятельный статус слова, также обнажают «переимчивость»⁷⁷ авторской манеры. Набоков каждый раз как бы «рядится» под определенную стихотворную традицию, используя характерные приметы стиля и образной манеры сразу нескольких художников или поэтических направлений. Среди них на первом плане уже не только поэзия символистов (прежде всего А. Блока), но и творчество таких авторов, как И. Бунин, А. Фет, А. Майков, а также лирика романтической поры — отчетливо звучат интонации и мотивы Пушкина, Жуковского, Лермонтова, Тютчева⁷⁸. В цикле, написанном на смерть Блока — «За туманами плыли туманы...» (1921), душу ушедшего из жизни певца Прекрасной Дамы встречают в раю Пушкин, Лермонтов, Тютчев и Фет — главные ориентиры Набокова-лирика; традиции каждого из этих поэтов по-своему преломляются в его художественном мире.

Так, в «Горнем пути» автор подхватывает характерную для Пушкина тему свободы и независимости творчества, при этом оттенки пушкинской близости к романтизму приобретают у Набокова более четко выраженный характер. Выбрав в качестве эпиграфа к книге, посвященной памяти своего отца В. Д. Набокова, строки из знаменитого «Ариона» (1827), он насыщает целый ряд своих текстов реминисцентными отсылками к этому и другим «мессианским» стихам Пушкина о творце. В стихотворении «Поэт» (1918), утверждая право художника на свободу творческого волеизъявления, провозглашая уникальную ценность и неповторимость собственного поэтического мира, Набоков предлагает оригинальный вариант классической темы бессмертия поэта:

Я в стороне. Молюсь, ликую,
и ничего не надо мне,
когда вселенную я чую
в своей душевной глубине.

То я беседую с волнами,
то с ветром, с птицей уношусь

⁷⁷ Определение Г. П. Струве (Указ. соч.).

⁷⁸ А. Долинин, отмечая литературные предпочтения Набокова, справедливо характеризует его как поэта «с классическим, даже архаическим для 1920-х годов вкусом» (Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина. С. 11).

и со святыми небесами
мечтами чистыми делюсь.

(I, 480)

Контаминируя главным образом мотивы различных пушкинских произведений о поэте («Поэт» (1827), «Арион» (1827), «Поэт и толпа» (1828), «Поэту» (1830), «Из Пиндемонти» (1836)), Набоков одновременно заставляет своего читателя вспомнить и лермонтовский извод темы поэта-пророка⁷⁹. Сквозь словесную ткань другого, чуть более позднего стихотворения под тем же названием («Он знал: отрада и тревога...» (б. д.)) неявно проступают образы поэмы «Демон»; художник слова наделяется чертами, неожиданно сближающими его с титаническим героем Лермонтова:

Но от забвенья до забвенья
ему был мир безмерно мил,
и зной бессменный вдохновенья
звукователя томил.

На крыльях чудного недуга,
летя вдоль будничных дорог,
дружил он с многими, но друга
иметь он, огненный, не мог!

(I, 540–541)

Если говорить о жанровом своеобразии набоковской лирики, то поэт нередко обращается к жанровым моделям, традиционным для эпохи начала XIX века, — воспроизводя, в частности, структуру элегии с учетом ее романтических и предромантических модификаций («На сельском кладбище» (1922), «Элегия» (б. д.)). В стихотворении «Звени, мой верный стих, витай, воспоминанье!..» (б. д.) и сами образы, и интонация открыто наследуют элегической топике Жуковского, Батюшкова, Вордсворта, Колриджа. «Старушка мирная с корзиною плетеной»; «крик сельских петухов и мерный шум плотины»; «в лучах, над избами, горящий крест церковный» (I, 469–470) — все это привычные атрибуты элегического мира в его сентиментально-идиллическом варианте. Однако специфика изображаемой картины в том, что она явно создается как плод поэтического воображения, способного задавать конструируемому миру какие угодно рамки: «Пусть снова бу-

⁷⁹ Ср. в «Пророке» (1841) Лермонтова: «Завет предвечного храня, / Мне тварь покорна там земная; / И звезды слушают меня, / Лучами радостно играя» (Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 4 т. Л., 1979–1981. Т. 1. Л., 1979. С. 491).

дет май, пусть небо вновь синееет» (I, 469). Показательно, что уже в самых ранних своих сочинениях Набоков провозглашает романтический тезис о примате художника над эмпирической реальностью. При этом важно понимать, что сам реальный мир не отвергается поэтом, но именно искусство выступает той преображающей силой, которая способна заставить его заиграть новыми яркими красками, открывая заложенную в нем божественную сущность:

Так мелочь каждую — мы, дети и поэты,
умеет в чудо превратить,
в обычном райские угадывать приметы,
и что ни тронем — расцветить...

(I, 446)

Помимо использования элегической структуры, поэзия Владимира Набокова конца 1910-х — 1920-х годов обращается и к популярному у романтиков балладному жанру. Если традиционные рамки элегии поэт стремится расширить, наполнив их оригинальным содержанием, то произведения, манифестирующие балладные признаки, носят в большей степени характер стилизации. Ролевой лирический герой подобных текстов сам выступает в роли персонажа балладной действительности, почти не обнаруживая черт сходства с реальным автором. Таков, например, перевод баллады Дж. Китса «La Belle Dame Sans Merci» (б. д.), а также стихотворения, отсылающие к реалиям балладного мира Жуковского, — «Пьяный рыцарь» (1921), с характерной для родоначальника русской баллады средневеково-оссиановской тематикой, или «Святки» (1924), где воспроизводятся мотивы и образы «Светланы»:

Под окнами полозья
пропели, — и воскрес
на святочном морозе
серебряный мой лес.

Средь лунного тумана
я залу отыскал.
Зажги, моя Светлана,
свечу между зеркал.

(I, 562–563)

С поэтами-романтиками (как, конечно, и с символистами — снова отметим, что четко разграничить две эти линии влияния порой очень трудно) Набокова сближает и обращение к теме двоемирия,

дуалистические представления о бытии. Здесь речь идет в первую очередь о рецепции творческого наследия Тютчева, поэзия которого, по замечанию О. Дарка, близка набоковской тем, что движется постоянными противопоставлениями («день» / «ночь», «утро» / «вечер», «горы» / «долина», «море» / «земля», «юность» / «старость», «жизнь» / «смерть»)⁸⁰. К отмеченным оппозициям следует добавить еще одну, доминантную для обоих авторов и традиции в целом, — это дуализм души и тела. Так, стремление духа вырваться из «горячей рубашки плоти» (I, 608) в стихотворении «О, как ты рвешься в путь крылатый...» (1923) актуализирует в памяти читателя тютчевское изображение души «на пороге как бы двойного бытия»⁸¹ («О, вещая душа моя!..» (1855)). У обоих поэтов душа предстает «жилищем двух миров», причем земные оковы для нее тягостны. О близком соседстве инобытия свидетельствует состояние прозрения, доступное лирическим героям. У Тютчева это «пророчески-неясный» сон (типичный атрибут романтического мирозерцания), подобный божественному откровению. В поэтическом дискурсе Набокова в сходной функции выступает способность самой души к активному, напряженному самозерцанию, через которое она возвращается к своим первоисточкам, «вообразив себя ребенком, сосною, соловьем, совой» (I, 608). Дихотомию жизни и смерти Тютчев, что для него естественно, представляет в христианском духе: душа «прильнет» «к ногам Христа», полностью предавая себя Божьей воле. В тексте же Набокова, весьма неоднозначно относившегося к христианству, религиозная символика как таковая отсутствует⁸²: свершив земной путь, душа устремляется в Вечность, характер которой не определен: «Смерть громыхнет тугим засовом / И в вечность выпустит тебя» (I, 608).

С Тютчевым Набокова-поэта объединяет и связанная с концепцией двоимирия антитеза дня и ночи. Стихотворение «О ночь, я твой! все злое позабыто...» (1922) явно соотносится с тютчевскими «Как океан объемлет шар земной...» (1830), «В толпе людей, в нескромном шуме дня...» (2-я пол. 1820-х), «День и ночь» (1839). Вторая строфа стихот-

⁸⁰ Дарк О. Примечания // Набоков В. В. Соч.: в 4 т. Т. 2. С. 439.

⁸¹ Тютчев Ф. И. Полн. Собр. соч. и писем: в 6 т. М., 2002–2005. Т. 2. М., 2003. С. 75.

⁸² При этом в сборнике «Горный путь» религиозная образность и символика занимает важнейшее место, заставляя исследователей говорить об «откровенно высказанном религиозном чувстве» автора (Аверин Б. В., Виролайнен М. Н. Владимир Владимирович Набоков (1899–1977) // Литература русского зарубежья (1920–1940). Учебник для высших учебных заведений Российской Федерации. СПб., 2013. С. 574).

ворения — прямой ответ на известную тютчевскую формулу «Все во мне, и я во всем!»⁸³:

И мнится мне, что по небу ночному
плыву я вдаль на призрачном челне,
и нет конца сиянью голубому;
я — в нем, оно — во мне.

(I, 472)

Но если для Тютчева ночь — это амбивалентная бездна «с своими страхами и мглами» («День и ночь»), то у Набокова она связана с обретением вечной гармонии и успокоения.

Со следованием дуалистической концепции бытия сопряжен и неоднократно встречающийся у Набокова платоновский мотив «анамнезиса», припоминания («В хрустальный шар заключены мы были...» (1918), «Мечтал я о тебе так часто, так давно...» (1921), «О светлый голос, чуть печальный...» (б. д.) и др.), который широко эксплуатировался в символистской поэзии, но до этого нашел отражение и у целого ряда поэтов-романтиков — Лермонтова («Ангел» (1831)), Тютчева («Я знал ее еще тогда...» (1861)) и других.

В изобразительном плане лирика Набокова во многом наследует фетовской (по своей внутренней сути тоже романтической) традиции⁸⁴. По замечанию Б. Я. Бухштаба, у Фета «внешний мир как бы окрашивается настроениями лирического героя, оживляется, одушевляется ими. С этим связан антропоморфизм, характерное очеловечивание природы в поэзии Фета»⁸⁵. Столь присущее автору «Вечерних огней» сопряжение конкретики и метафоричности порой находит своеобразное преломление в набоковском мире:

Ночь. И с тонким чешуйчатым шумом
зацветающие угольки
расправляют в камине утрюмом
огневые свои лепестки.

⁸³ См.: *Маликова М.* Примечания // Набоков В. В. Собр. соч. русского периода. Т. 1. С. 785.

⁸⁴ К особенностям поэзии Фета можно возвести и заглавия сиринок стихотворений — «Ласточки» (1920), «Бабочка» (1921), «На качелях», «После грозы» (1919 (?)) (См.: *Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина. С. 11), а в призыве «учиться у ландыша и лани» («Сонет»; I, 453) еще К. Мочульский без труда разглядывает фетовскую цитату (см.: *К. В.* [Мочульский К.] В. Сирина. «Гроздь» // Звено. 1923. 23 апреля).

⁸⁵ *Бухштаб Б. Я.* Русские поэты. Л., 1970. С. 112–113.

И гляжу я, виски зажимая,
в золотые глаза угольков,
я гляжу, изумленно внимая
голосам моих первых стихов.

(I, 583–584)

Так начинается набоковское стихотворение «У камина» (1920), прямо отсылающее к одноименному тексту Фета (1856)⁸⁶. В обоих произведениях казалось бы совершенно повседневная картина (вечер, тлеющие в камине угольки) рождает поэтическое вдохновение (ситуация Набокова), либо стимулирует воспоминание лирического героя (у Фета). И в том, и в другом случае передается состояние некоего напряженного самосозерцания лирического субъекта, мотивирующее поток метафорических образов.

Еще одна особенность, объединяющая ряд произведений Набокова и Фета, — своего рода гедонистический характер лирики обоих поэтов, способность восхищаться первозданной красотой мира, находя ее даже в самых простых, незатейливых вещах и повседневных явлениях. Например, у Фета: «Люблю я приют Ваш печальный», «Люблю я немятого луга / К окну подползающий пар» («Деревня» (1842); «Я люблю многое, близкое сердцу...» (1842), «Любо мне в комнате ночью стоять у окошка в потемках...»⁸⁷ (1847) и т. п. И у Набокова: «Люблю целовать их янтарные раны, / Люблю их стыдливые гладить листки» (I, 461) («На сельском кладбище» (1922)); «Люблю зверей, деревья, Бога, / И в полдень луч, и в полночь тьму» (I, 497) («Что нужно сердцу моему...» (б. д.)); «Закатов поздних несказанно / Люблю алеющую лень...» (I, 500) («Простая песня, грусть простая...» (1921)); «Голубою весной облака я люблю», «И люблю я, как льются под осень дожди, / И под пестрыми кленами пеструю слякоть...» (I, 588–589) («Знаешь веру мою?» (1922)) и др.

Даже эти краткие и самые общие замечания уже позволяют с уверенностью говорить о том, что лирика романтической поры вошла как материал в творческую лабораторию Набокова в период формирования авторской художественной системы.

⁸⁶ Ср. у Фета: «Тускнеют угли. В полумраке / Прозрачный вьется огонек. / Так плещет на багряном маке / Крылом лазурным мотылек» (Фет А. А. Стихотворения. М., 1970. С. 228).

⁸⁷ Фет А. А. Указ. соч. С. 39, 63, 165. Эта особенность также отмечена Б. Я. Бухштабом (Указ. соч. С. 131).



Глава II

ТРАДИЦИИ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В РОМАНЕ «ЗАЩИТА ЛУЖИНА»

Опубликованная Набоковым в 1929–1930 годах «Защита Лужина» принадлежит к числу произведений, убедительнее всего свидетельствующих о связях писателя с романтической традицией. Эти связи прослеживаются прежде всего на фабульно-сюжетном уровне.

Изучение преемственности фабул и сюжетов получило развитие в трудах А. Н. Веселовского, Ю. Н. Тынянова, В. Л. Пумпянского, Л. Я. Гинзбург, В. Я. Проппа, Р. Г. Назирова и других исследователей. Как убедительно показывает Р. Г. Назиров, «повторяемость и трансформация фабул — постоянная закономерность повествовательного искусства и драмы»¹.

В сюжете набоковского романа, рассматриваемом исследователями с самых разных сторон, отчетливо выявляются черты известных фабул или отдельных их частей, которые сложно контаминируются, накладываясь друг на друга. Не ставя своей целью проанализировать фабулу «Защиты Лужина» в целом, попробуем рассмотреть ее как поле для развертывания характерных романтических тем и мотивов, выделив основные направления их трансформации. Одной из фабул, которые подвергаются в произведении Набокова последовательной и систематической переработке, является традиционная романтическая фабула о судьбе гения; на наш взгляд, она представляет собой весьма значимый претекст романа².

¹ Назиров Р. Г. Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул: дис. в виде науч. докл. ... докт. филол. наук. Екатеринбург, 1995. С. 3. См. также, напр.: Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Экспериментальное издание / отв. ред. Е. К. Ромодановская. Вып. 1–3. Новосибирск, 2003–2008.

² Среди исследований последнего времени, посвященных поискам возможных источников «Защиты Лужина», см., напр.: Лавров А. В. Андрей Белый и «кольцо воз-

Присоединимся к тем авторам, которые склонны рассматривать «Защиту Лужина» как повествование о жизни гения³. При этом концепт «гениальности» в данном случае не стоит трактовать ни со строго научных (медицинских или психологических) позиций, ни руководствуясь привычными житейскими представлениями об этом явлении, ибо сама «гениальность» набоковского героя носит отчетливо литературный характер, генетически восходя прежде всего к романтической традиции изображения одаренной творческой личности. Этого не учел, к примеру, Вл. Ходасевич, отказавший Лужину в гениальности: «Лужин не гений. Он, однако ж, и не бездарность. Он не более как талант»⁴. По логике одного из самых вдумчивых критиков Набокова, его персонаж терпит поражение как раз потому, что он лишь талант, а не гений: «... Безумие... грозит только честному дилетанту, но не грозит мастеру, обладающему даром находить и уже никогда не терять линию пересечения. Гений есть мера, гармония, вечное равновесие»⁵. Не собираясь оспаривать суть представлений Ходасевича, культивировавшего в своей эстетике пушкинско-возрожденческий идеал гения, отметим все же, что они целиком противоположны романтической установке, сблизившей безумие и гениальность. «... Только лишь... единство влечения и сознания заслуживает слов “художественный гений”, — утверждал, к примеру, К. В. Ф. Зольгер. — Только отсюда возникает чудесное и непонятное рассудку явление — опьяненное, по видимости, безумие действует с яснейшей рассудительностью и тщательнейшим упорством»⁶.

Элементы романтической фабулы о гении вычлениются уже при описании детства героя «Защиты Лужина». В литературе романтизма

врата» в «Защите Лужина» // *The Real Life of Pierre Delalande: Studies in Russian and Comparative Literature to Honor Alexander Dolinin*. Stanford, 2007. Pt. 2. С. 539–554; *Меерсон О.* Набоков-апологет: защита Лужина или защита Достоевского? // *Достоевский и XX век*. М., 2007. Т. 1. С. 358–381; *Данилевский А. А.* Мемуары Д. И. Ульянова как претекст «Защиты Лужина» // *Культура русской диаспоры: Эмиграция и мемуары*. Таллинн, 2009. С. 150–185.

³ См., напр.: *Михайлов О.* Разрушение дара // Москва. 1986. № 12. С. 71; *Слюсарева И.* Построение простоты (Опыт прочтения романа Вл. Набокова «Защита Лужина») // *Подъем*. 1988. № 3. С. 129–140.

⁴ *Ходасевич Вл.* [рец.:] «Защита Лужина» // *Ходасевич Вл.* Колеблемый треножник. М., 1991. С. 558.

⁵ Там же.

⁶ *Зольгер К.-В.-Ф.* Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. М., 1978. С. 413.

рассказ о детстве гения обладал особой функциональной и смысловой нагрузкой: именно в детские или юношеские годы обычно происходит первое соприкосновение героя с миром искусств и впервые проявляется его дарование («Примечательная музыкальная жизнь композитора Иозефа Берглингера» (1796) В.-Г. Вакенродера, «Себастьян Бах» (1834) В. Ф. Одоевского, «Живописец» (1833) Н. А. Полевого и др.). В самой одаренности персонажа романтики усматривали некое предопределение, предначертанность. «Сам же он так создан был небесами, что все время стремился к чему-то более высокому...»⁷, — говорит В. Г. Вакенродер о своем герое, композиторе Иозефе Берглингере. Нередко уникальный дар влиял на характер творческой личности, что приводило ее к одиночеству, обособленности от окружающего мира. В повести Вакенродера скрытность героя, его тяга к уединению выступает непосредственным признаком, своеобразным свидетельством его гениальности. Иозеф скрывает свой дар от окружающих, тщательно оберегая собственный внутренний мир от любых воздействий извне: «Он всегда был одинок, молчалив и погружен в себя, и дух его питался лишь мечтами... Своего отца и сестер любил он искренне; однако мир своего духа ценил превыше всего и таил ото всех. Так скрывают ящичек с сокровищами, ключ от которого никогда не отдадут в чужие руки»⁸.

Детство персонажа Набокова во многом напоминает детские годы романтических персонажей, в частности Иозефа Берглингера. Маленький Лужин скрытен и замкнут, не общается со сверстниками и родными. Однако эта одинокость героя (по крайней мере, так кажется поначалу) не выступает прямым следствием его гениальности и не обусловлена богатством духовной жизни, как это происходит у того же Вакенродера. Подобная обусловленность если и устанавливается, то ретроспективно. Ведь собственное призвание до определенного времени не осознается Лужиным; шахматный дар заложен в нем как некая потенциальная возможность, ожидающая реализации⁹. В самом даре тоже усматривается некоторая предопределенность; создается ощущение, что не Лужин «обладает» даром, а дар «обладает» Лужиным, поэтому всю последующую жизнь героя можно истолко-

⁷ Вакенродер В. Г. Фантазии об искусстве. М., 1977. С. 97.

⁸ Там же. С. 98.

⁹ Ср. мысль В. Александрова о том, что маленький Лужин являет собой «живой сосуд, ждущий, что его заполнят неким — пока не ясно каким — содержанием» (Александров В. Е. Набоков и потусторонность. СПб., 1999. С. 82).

вать как своеобразное исполнение воли Судьбы. Как справедливо замечает И. Слюсарева, действие в романе «движется именно через перипетии развития дара»: «осуществление дара и есть тема романа»¹⁰. Но если у романтиков уникальная одаренность героя объяснялась целиком волей божественного Провидения (Иозеф в повести Вакенродера «создан небесами»), то у Набокова в роли такой высшей силы, наделяющей Лужина талантом, выступает сам Автор произведения.

Романтическая фабула о гении включала в себя в качестве неременного элемента окружение художника, разделенное на единомышленников и антагонистов. При этом ближайшие родственники зачастую оказывались именно антагонистами героя. С подобной ситуацией в ее несколько смягченном варианте мы сталкиваемся и в набоковском романе. Между родителями и маленьким Лужиным нет взаимопонимания, они живут словно в разных мирах. Единственным по настоящему близким для мальчика человеком среди родных оказывается «милая рыжеволосая тетя» (II, 327), которая и открывает ребенку волшебный мир шахмат. Фигура «благодетеля», вводящего художника в мир искусства или способствующего развитию его таланта, была очень характерна для романтической традиции. Часто в функции такого благодетеля выступал один из родственников героя (как, например, происходит в уже упомянутых повестях Вакенродера и Полевого). Нетрудно заметить, что в романе Набокова в аналогичной роли выступает именно тётя Лужина. В чем-то сходную функцию выполняют старик, ухаживающий за тётей («старик же играл божественно» (II, 334), и доктор, посвятивший Лужина в историю шахмат: «Он рассказывал о больших мастерах, которых ему приходилось видеть, о недавнем турнире, а также о прошлом шахмат, о довольно фантастическом радже, о великом Филидоре, знавшем толк и в музыке» (II, 342). Эти образы оттеняют фигуру благодетеля мнимого, выступающего в качестве «соблазнителя», — импресарио Валентинова.

В целом опираясь на романтическую традицию, Набоков в данном случае существенно видоизменяет ее в соответствии с собственной авторской установкой. Традиционный романтический мотив «детства гения» подвергается в тексте «Защиты Лужина» тонкому пародированию. Носителем шаблонных квазиромантических представлений о маленьком Лужине оказывается его отец. Основная тема детских повестей Лужина-старшего варьирует превратившийся в расхожий стереотип, ставший ходульным образ маленького вундеркинда. Не

¹⁰ Слюсарева И. Указ. соч. С. 133.

случайно по его замыслу сын должен стать музыкальным гением: «...Он не раз, в приятной мечте, похожей на литографию, спускался ночью со свечкой в гостиную, где вундеркинд в белой рубашонке до пят играет на огромном, черном рояле»¹¹ (II, 315). Находясь в плену культурных штампов, Лужин-отец изначально приписывает своему ребенку «тайное волнение таланта» (II, 315), резко отличающее его от всех сверстников, а его нелюдимость считает неизменным признаком «тяжелой душевной жизни» (II, 319). При этом именно иллюзия Лужина-старшего находит ироническое подтверждение в развитии сюжета: его сын действительно становится вундеркиндом, только не музыкальным, а шахматным (хотя шахматы в романе тесно связаны именно с музыкой, о чем еще пойдет речь)¹².

Тема детства, помимо характерного мотива «детства гения», представлена в «Защите Лужина» и рядом других мотивов и образов, отсылающих к корпусу литературы романтической эпохи. С детством Лужин связывает все лучшее в своей жизни, но по-настоящему открывает он для себя этот сказочный мир лишь тогда, когда покидает его, сталкиваясь с враждебной реальностью: «Через много лет, в не-

¹¹ О. Сконечная предполагает, что «мечта» Лужина-старшего, «по-видимому, имеет реальный прообраз» — открытку с изображением маленького Моцарта за клавиноном (Сконечная О. Примечания // Набоков В. В. Собр. соч. русского периода: в 5 т. СПб., 1999–2000. Т. 2. СПб, 1999. С. 708). О. Дарк, в свою очередь, усматривает параллели с Моцартом во всей судьбе Лужина, замечая вместе с тем, что «Набоков полемизирует с тривиальными <...> представлениями о жизни и судьбе художника» (Дарк О. Примечания // Набоков В. Собр. соч.: в 4 т. М., 1990. Т. 2. С. 436. См. также: Бугаева Л. Д. Набоков и музыка: об одном музыкальном эксперименте писателя // Набоковский вестник. Вып. 5. Юбилейный. СПб., 2000. С. 105–106). Согласимся с О. Дарком, добавив при этом, что Набоков пародирует не саму культурную традицию, выдвинувшую образ маленького гения и опиравшуюся при этом на реальные факты, а ее постепенное редуцирование, превращение в расхожий штамп (ср.: Долинин А. А. «Двойное время» у Набокова (От «Дара» к «Лолите») // Пути и mirажи русской культуры. СПб., 1994. С. 321). Ср. отголоски мотива музыканта-вундеркинда в «Будденброках» (1901) Т. Манна: «Как он сыграл, мальчик мой! Как он сыграл, этот ребенок! — воскликнула она и, едва сдерживая слезы, ринулась заключить его в объятия. — Герда, Том, это будет второй Моцарт, Мейербер... — и, так и не подыскав третьего имени, она ограничилась тем, что осыпала поцелуями племянника, сидевшего в полном изнеможении, с руками, упавшими на колени, и отсутствующим взором» (Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. М., 1959–1961. Т. 1. М., 1959. С. 552).

¹² Как показывает Б. Бойд, роль отца в судьбе Лужина чрезвычайно высока (см.: Boyd B. The Problem of Pattern: Nabokov's "Defense". P. 577). Об отражении в творчестве Набокова образа отца писателя см. также: Shapiro G. The Tender Friendship and The Charm of Perfect Accord. Nabokov and His Father. Ann Arbor, 2014.

ожиданный год просветления, очарования, он с обморочным восторгом вспомнил эти часы чтения на веранде, плывущей под шум сада» (II, 309). Подобная идеализация ранних лет жизни несет на себе отчетливую печать романтизма. Именно романтики первыми придали детству статус этического и эстетического идеала. Вся последующая литературная традиция изображения детских лет так или иначе учитывала опыт романтизма, эксплуатируя и переосмысляя темы, введенные писателями первых десятилетий XIX века. В своих произведениях романтики часто противопоставляли детскому миру, с его внутренним богатством и чистотой, зрелость, оборачивающуюся духовной бедностью и близорукостью. Мир ребенка изображался ими как наиболее целостный и гармоничный, героям-детям порой могли открываться тайны природы и жизни, недоступные взрослым («Чудесное дитя» (1817), «Щелкунчик и мышиный король» (1816) Э. Т. А. Гофмана, «Игоша» (1833) В. Ф. Одоевского, «Черная курица, или Подземные жители» (1829) А. Погорельского).

Набоков очевидным образом следует за романтиками в своей трактовке темы детства: в «Защите Лужина» детские годы являются для протагониста непререкаемой ценностью, своеобразным «утраченным раем», который он не в силах вновь обрести¹³. В то же время писатель не наделяет своего маленького героя какими-либо экстраординарными чертами, как это часто происходило в романтической литературе: его Лужин — вполне обычный, «земной» ребенок. Автор рисует не воображаемый, а удивительно реальный, выписанный с рядом тончайших подробностей мир детства: «Хорошо, подробно знает десятилетний мальчик свои коленки, — расчесанный до крови волдырь, белые следы ногтей на загорелой коже, и все те царапины, которыми расписываются песчинки, камушки, острые пруттики» (II, 310).

Еще одна существенная особенность искусства романтиков заключалась в том, что «душевное постарение» их персонажей часто резко

¹³ Не согласимся с А. Злочевской, утверждающей, что «в жизни Лужина, в отличие от самого Набокова и его автобиографических героев (сам рассказ об усадебной жизни Лужина уже содержит в себе определенные автобиографические моменты. — Н. К.), детского рая никогда не было — было некое выжидательно-подготовительное “дошахматное” предсуществование в этом мире» (Злочевская А. В. Набоков и Гоголь. С. 25). Дошахматное детство героя Набокова можно трактовать как некое бессодержательное «ожидание», не заключающее в себе никакой смысловой и эстетической ценности, лишь с точки зрения формальной соотношенности этого периода жизни героя с его последующей «шахматной» судьбой. Для самого Лужина ценность детских впечатлений безусловна и во многом определяет его поведение.

«опережало физический возраст»¹⁴. Именно это «трагическое несоответствие требовало столь же резкого порыва назад, в утраченную гармонию детства»¹⁵. Таковы лирические герои произведений Лермонтова («Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840)) и Байрона («Хочу я быть ребенком вольным...» (1807)) или же, например, персонаж повести К. Аксакова «Облако» (1836). Принципиально иной тип романтического героя — чужак, большой ребенок, навсегда оставшийся в мире собственного детства (к примеру, господин Перегринус Тис из повести Э. Т. А. Гофмана «Повелитель блох» (1822)). У Набокова происходит взаимоналожение двух этих моделей, что придает ситуации трагический характер: Лужин, по сути, не взрослеет, он остается ребенком, притом что мир детства для него потерян навсегда. Это противоречие объясняется той особой структурно-смысловой ролью, которую приобретает в романе мотив детства.

Детство в «Защите Лужина» (как и в ряде других произведений Набокова, имеющих в той или иной степени автобиографический характер) предстает как некий идеальный мир во многом потому, что этот мир четко локализован в пространстве: это прежде всего обстановка усадьбы, где проводит лето юный герой. Таким образом, оппозиция «детство — зрелость» приобретает в романе даже не столько временной, сколько пространственный характер. Лужин, еще будучи ребенком, фактически расстается с миром детства тогда, когда возвращается из деревенской усадьбы в город, для того, чтобы начать обучение в гимназии. Новое пространство уже заранее представляется маленькому Лужину чужим — «невозможным, неприемлемым миром» (II, 313). В этой связи показательно, что спустя многие годы, находясь в Берлине, герой совершает попытку «побега в детство», которое продолжает существовать для него именно в другом пространстве, а не в другом времени. В узком смысле средоточием детства в «Защите Лужина» является усадьба (в повествовании вычлняются отдельные черты «усадебного хронотопа»), в широком же — это вся оставленная героем Россия. Понятия детства и Родины были тесно связаны в сознании самого писателя, создавшего «свой образ России, символами которой были только язык, литература, сад его детства»¹⁶; в какой-

¹⁴ Эпштейн М., Юкина Е. Образы детства // Новый мир. 1979. № 12. С. 242.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Любимова Т. Б. Явное вдали и скрытое вблизи (О традиции в современном западноевропейском искусстве) // Проблема единства современного искусства и классического наследия. М., 1988. С. 29.

то степени они перекрывали друг друга. Однако в тексте романа совмещение пространственных и временных перспектив происходит не только в силу биографических факторов, значение которых для всего творчества Набокова отмечалось не раз¹⁷. Рисуя детство Лужина, писатель отчасти следует и русской литературной традиции изображения этой поры жизни, начало которой положили Л. Н. Толстой в своей автобиографической трилогии, С. Т. Аксаков в «Детских годах Багрова-внука» (1858) и продолжил И. А. Бунин в «Жизни Арсеньева» (1927–1933). Во всех этих произведениях детство так или иначе связано с чувством Родины¹⁸. «Горизонтальные связи (со средой, со временем), — справедливо отмечают М. Эпштейн и Е. Юкина, — в младенчестве слабее связей вертикальных (с родовым наследием, с почвой, на которой растешь)...»¹⁹.

Подводя промежуточный итог, отметим, что в изображении детства Набоков отталкивается от романтической традиции, преобразуя ее в соответствии с опытом последующей русской литературы. Причем на фоне пародирования отдельных романтических клише выявляется как раз не отрицание, а глубинное следование писателя канонам романтизма. В то же время сама роль мотива детства в структуре всего произведения у Набокова существенно видоизменяется, подчиняясь задачам игровой поэтики. Исследователи неоднократно замечали, что оппозиции набоковского художественного мира легко обратимы, что даже самые безусловные ценности порой могут обернуться в нем своей противоположностью. Как, в частности, указывает О. Сконечная, «возвращение детства может являть прямую угрозу жизни набоковского героя»²⁰. Детские впечатления и образы вплетаются в тот непостижимый узор судьбы, который кажется Лужину затеянной против него коварной комбинацией. Но несмотря на это безусловная эстетическая и этическая ценность детских лет и воспоминаний не подвергается в романе сомнению ни со стороны самого героя, ни со стороны создавшего его Автора.

¹⁷ См., напр.: *Аверин Б. В.* Дар Мнемозины: Романы В. В. Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003.

¹⁸ О связях Набокова с традициями русской автобиографической прозы см., напр.: *Аверин Б. В.* Указ. соч.; *Кириллина О. М.* И. Бунин и В. Набоков: проблемы поэтики («Жизнь Арсеньева» и «Другие берега»): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004.

¹⁹ *Эпштейн М., Юкина Е.* Указ. соч. С. 250.

²⁰ *Сконечная О.* Традиции русского символизма в прозе В. В. Набокова 20–30-х годов: дис. ... канд. филол. наук. М., 1994. С. 84.

В тесной связи с мотивным комплексом детства в романе Набокова функционирует и уже упомянутый излюбленный романтический мотив бегства. В литературе первых десятилетий XIX века «бегство» героя часто используется как конструктивный прием, организующий сюжет. В качестве наиболее продуктивной выступает ситуация разрыва персонажа со своей средой и далее либо бесконечных странствий в поисках идеала (как, например, в «Паломничестве Чайльд Гарольда» (1812–1818) Байрона), либо побега в некий «естественный» мир (такова, в частности, сюжетная организация «Кавказского пленника» (1821) и «Цыган» (1824) Пушкина). Нередко используется и мотив бегства-возвращения, который разворачивается или как рассказ о попытке примирения со средой (поэмы «Бал» (1828) и «Наложница» (1831) Баратынского²¹), или как повествование о поисках некогда утраченного идеала (в частности, лермонтовские Измаил-Бей и Мцыри возвращаются на когда-то покинутую ими Родину²²). При этом наряду с реальным бегством романтики не менее часто изображали и бегство внутреннее — устремление героя за пределы повседневной реальности, что подразумевало движение уже не только в пространстве, но и во времени. Зачастую оно представляло как возвращение в чистый и безгрешный мир детства. Пример подобной ситуации мы находим в уже упоминавшемся стихотворении Лермонтова «Как часто, пестрою толпою окружен...»:

И если как-нибудь на миг удается мне
Забиться — памятью к недавней старине
Лечу я вольной, вольной птицей;
И вижу я себя ребенком, и кругом
Родные все места: высокий барский дом
И сад с разрушенной теплицей...²³

В «Защите Лужина» мотив бегства настойчиво варьируется, приобретая различные смысловые наполнения: в гимназии Лужин сторонится одноклассников, затем и вовсе отказывается туда ходить, сами шахматы для него — вид эскапизма, своеобразный побег от реальности; наконец, как последнюю попытку ухода от действительности можно рассматривать стремление героя найти защиту от коварной

²¹ См., напр.: Манн Ю. В. Динамика русского романтизма. М., 1995. С. 170–175.

²² Об особенностях мотива бегства в «Мцыри» см., напр.: Манн Ю. В. Динамика русского романтизма. С. 195–207.

²³ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 4 т. Л., 1979–1981. Т. 1. С. 424.

комбинации судьбы, которое оборачивается его финальным самоубийством. Неоднократно акт бегства осуществляется и в буквальном значении слова. Сначала маленький Лужин бежит со станции обратно в усадьбу и хотя бы на считанные минуты, но возвращается в покинутый им мир. За этим следуют побеги из городского дома («Он бежал из дому — в осеннем пальтишке, так как зимнее, после одной неудавшейся попытки бежать, спрятали, — и, не зная, куда деться... он побрел наконец к тете, которой не видел с весны (III, 343)) и бегство во время прерванного матча с Турати, когда, выйдя из берлинского кафе, герой пытается найти знакомую тропинку в родную усадьбу. Возврат в идеальный мир у Набокова невозможен — не только потому, что персонаж находится далеко от России, но и потому, что самой России, запечатленной в воображении Лужина, уже не существует.

Еще один своеобразный сценарий «бегства» разрабатывается женой Лужина, пытающейся вернуть супруга к «нормальной» жизни. Этот нереализованный план приобретает особую важность, ибо он пронизан недвусмысленными романтическими аллюзиями. Путем пародийных намеков Лужин сравнивается с героями романтической литературы, привыкшими искать спасение от душевных недугов в путешествиях: «До отъезда в живописные страны надобно было найти для Лужина занимательную игру, а уж потом обратиться к бальзаму путешествий, решительному средству, которым лечатся от хандры романтические миллионеры» (II, 443). Играя здесь двумя значениями понятия «романтический» (относящийся к романтизму и «романтически настроенный» (см. в этой связи 1-ю главу)), писатель вводит два плана прочтения — реально-бытовой и историко-литературный, тесно сопрягая их между собой. Каждая употребленная Набоковым лексема обладает повышенной смысловой плотностью, актуализируя в то же время отдельные семантические доли образующегося содержательного единства. «Хандра» — неотъемлемая, чуть ли не обязательная черта путешествующих героев в литературе романтизма («Паломничество Чайльд Гарольда» Байрона, «Кавказский пленник» и «Евгений Онегин» (1823–1831) Пушкина и др.). В неожиданном сопоставлении именно к ним возводится родословная современных «романтических миллионеров» — характерного феномена социокультурной жизни первых десятилетий XX века — или, даже в большей степени, распространенного стереотипа массового сознания. Одновременно «романтические миллионеры» могут иметь и литературные прообразы в произведениях писателей начала века — это, к примеру, герои Дж. Лондона («Время не ждет» (1910), «Сердца трех»

(1919–1920)) или И. Бунина («Господин из Сан-Франциско» (1915)). Таким же способом — отсылая как к «истокам традиции», так и к «ее выродившимся модификациям»²⁴ (вспомним об образе вундеркинда в мечтах Лужина-старшего) — Набоков строит ряд других романтических аллюзий.

При ближайшем рассмотрении становится очевидным, что набокковский герой оказывается в данном случае не уподоблен, а, наоборот, противопоставлен романтическим и квазиромантическим путешественникам. Ведь подобные шаблонизированные ассоциации возникают в сознании жены Лужина, которая не способна до конца понять состояние своего мужа. Попытка спроецировать на жизненную реальность некую готовую схему всегда терпит в мире Набокова крах. Тем более логика Лужиной, ориентированная на романтический топос путешествия, уже в корне оказывается порочной: по ее замыслу, планируемое бегство призвано как раз вернуть супруга к обыденной жизни, тогда как герои романтиков в странствиях искали спасения именно от однообразия повседневности. Цитируемый отрывок приобретает, таким образом, глубоко иронический смысл.

Мотив бегства предстает важной составляющей системы «горизонтального» двоимирия²⁵, весьма определенно вычленяемой в тексте Набокова. «Защита Лужина» — характерный пример одногеройного романа. Как и в литературе романтизма, главный герой произведения ярко выделяется на фоне остальных персонажей. В разительной непохожести шахматного гения на окружающих можно усмотреть черты традиционного романтического противостояния незаурядной личности пошлому миру, хотя в «Защите Лужина» этот контраст не столь обнажен, как у романтиков (например, у Вакенродера, Гофмана, Байрона, Лермонтова, Н. Полевого) или даже в некоторых текстах самого Набокова (оппозиция «личность» — «другие» становится значимой в ряде новелл («Королек» (1933), «Облако. Озеро. Башня» (1937)), а также в романе «Приглашение на казнь» (1934)). Лужин не лишен ореола исключительности («человек другого измерения, особой формы и окраски, несовместимый ни с кем и ни с чем» (II, 366) — таким он предстает в глазах своей невесты), но при этом вовсе не напоминает

²⁴ Долинин А. А. «Двойное время» у Набокова... С. 321.

²⁵ О «горизонтальном» и «вертикальном» двоимирии у Набокова упоминает, в частности, С. Антонов (см.: Антонов С. А. Эстетический мир Набокова: парадигмы прочтения // Russian Studies. Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб., 1995. Т. 1, № 3. С. 437).

героя-одиночку, самоотверженно противостоящего миру обывателей. Скорее, он ближе к типу безвольных мечтателей, «чудаков», образы которых обильно представлены в немецкой романтической литературе, начиная с Жан-Поля Рихтера²⁶.

Наиболее интересным в этом плане оказывается сопоставление набоковского героя с персонажем повести Гофмана «Золотой горшок» (1815) студентом Ансельмом²⁷. Внешне, казалось бы, эти герои мало похожи друг на друга, но обращает на себя внимание фантастическая неуклюжесть как Ансельма, так и Лужина. Обоих обывательский мир считает сумасшедшими; а в тот момент, когда они переживают состояние высшего духовного напряжения (первая встреча Ансельма с золотисто-зеленой змейкой, обморок Лужина после мнимого бегства в прошлое), их принимают за пьяных. Неожиданное сходство персонажей Набокова и Гофмана усиливает и отличный почерк обоих («страсть» студента Ансельма — «копировать трудные каллиграфические работы»²⁸; ср. у Набокова: «Почерк у него был кругленький, необыкновенно аккуратный, и немало времени уходило на осторожное развинчивание новой самопишущей ручки, которую он несколько жеманно отряхивал в сторону, прежде чем приступить к писанию, а потом, насладившись скольжением золотого пера, так же осторожно совал обратно в сердечный карманчик, блестящей зацепкой наружу» (II, 413)). Этой же чертой, а также бедностью своей речи Лужин напоминает другого знаменитого персонажа, много унаследовавшего от романтических чудаков, — гоголевского Акакия Акакиевича²⁹:

²⁶ См.: Берновская Н. М. Образ чудака и проблема духовной утопии в истории немецкой литературы от Жан-Поля до Германа Гессе // Вопросы литературы и стилистики германских языков. М., 1975. С. 27–76.

²⁷ В. Полищук через общий мотив неуклюжести героя сопоставляет со студентом Ансельмом других набоковских персонажей — Франца из романа «Король, дама, валет» (1928), Марка Штандфусса из рассказа «Катастрофа» (1924) и Эрвина из «Сказки» (1926), что лишний раз подтверждает значимость гофмановского претекста в дискурсе Набокова (см.: Полищук В. Б. Поэтика вещи в прозе Набокова: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2000. С. 122–123).

²⁸ Гофман Э. Т. А. Собр. соч.: в 6 т. М., 1991–2000. Т. 1. М., 1991. С. 200.

²⁹ Среди персонажей литературы модернизма в выстраиваемый ряд может быть поставлен герой повести А. М. Ремизова «Крестовые сестры» (1910) Маракулин: обладая прекрасным почерком и душевной чуткостью, незлобивостью (еще одна напрашивающаяся параллель в данном случае — князь Мышкин), он будто бы предвосхищает в своей судьбе лужинский путь, в болезненном состоянии выпадая из окна. Не рискуем, однако, предполагать, что все намеченные сближения имеют более значимый характер, нежели сходства типологического плана.

«В Париж мне написал, — нехотя пояснил Лужин, — что вот, смерть и похороны и все такое, и что у него сохраняются вещи, оставшиеся после покойника». — «Ах, Лужин, — вздохнула жена. — Что вы делаете с русским языком?»³⁰ (II, 431).

Плохое владение словом подчеркивает отрешенность героя от внешней реальности и полную погруженность в себя. При этом углубленное, обращенное внутрь созерцание дает ему чуть ли не больше информации, чем контакты с внешним миром: «Были заглавия книг и имена героев, которые почему-то были Лужину по-домашнему знакомы, хотя самых книг он никогда не читал» (II, 408). Здесь мы сталкиваемся с мотивом интуитивного знания, или «сверхзнания», нашедшим широкое распространение в романтической литературе и философии. Герой Набокова если и не обладает этим знанием, то хранит в себе некую глубинную память о нем: «Речь его была неуклюжа, полна безобразных, нелепых слов, — но иногда вздрагивала в ней интонация неведомая, намекающая на какие-то другие слова, живые, насыщенные тонким смыслом, которые он выговорить не мог. Несмотря на невежественность, несмотря на скудость слов, Лужин таил в себе едва уловимую вибрацию, тень звуков, когда-то слышанных им» (II, 408)³¹.

Важным элементом характеристики героя в романтической литературе служил его портрет, призванный «выделить центральный персонаж как носителя наивысшей степени определенных качеств, как лицо, резко возвышающееся над другими»³². Причем при всех раз-

³⁰ Ср. у Гоголя: «Нужно знать, что Акакий Акакиевич изъяснялся большею частью предложениями, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения. Если же дело было очень затруднительно, то он даже имел обыкновение совсем не оканчивать фразы, так что весьма часто, начавши речь словами: “Это, право, совершенно того...” — а потом уже и ничего не было, и сам он позабывал, думая, что все уже выговорил» (*Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 7 т. М., 1976–1979. Т. 4. М., 1977. С. 156*).

³¹ Ср., напр., стихотворение Лермонтова «Есть речи — значенье...» (1840). В. Александров склонен усматривать в данном фрагменте отголоски «романтической идеи невыразимости глубинных духовных истин» (*Александров В. Е. Набоков и потусторонность. С. 81*), а также отсылку к платоновскому мифу об анамнезисе, согласно которому человек в своей земной жизни вспоминает об истинном знании, полученном душой до рождения. Ср. признание Федора Зине в романе «Дар»: «Это странно, я как будто помню свои будущие вещи, хотя даже не знаю, о чем будут они. Вспомню окончательно и напишу» (IV, 374).

³² *Манн Ю. В. Динамика русского романтизма. С. 95. Об описании внешности героя романтической поэмы см., напр.: Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 124–136; Манн Ю. В. Динамика русского романтизма. С. 100–108. Ср. также:*

личиях принципов изображения и деталей внешнего облика описание героя носило у романтиков в целом эстетизированный характер. Внешность Лужина, наоборот, подчеркнута неэстетична: «...Правая щека слегка поднималась, справа губа обнажала плохие, прокуренные зубы, и другой улыбки у него не было. И нельзя было сказать, что ему всего только пошел четвертый десяток — от крыльев носа спускались две глубоких, дряблых борозды, плечи были согнуты, во всем его теле чувствовалась нездоровая тяжесть» (II, 345). В читательском восприятии это описание может вызвать параллель уже не с романтическим образом художника, а скорее с образами безвольных мечтателей или «лишних людей», предпочитающих созерцание активным действиям. «Лужин с его неуклюжим телом, — отмечает К. Кедров, — что-то от И. Обломова и Пьера Безухова»³³. Допуская правомерность подобных ассоциаций, отметим все же, что Лужину далеко до активной натуры Безухова, да и судьба Обломова нового века (хотя гончаровские реминисценции в романе Набокова весьма заметны) герою не уготована, ибо он прежде всего — человек дара.

Примечательно, что о шахматах маленький Лужин впервые слышит из уст скрипача — участника музыкального вечера, который родители дают в память его деда-музыканта (хотя образ «шахматной доски с трещиной» (II, 314) возникает еще раньше, при описании бегства героя со станции в усадьбу): «Какая игра, какая игра... Комбинации как мелодии. Я, понимаете ли, просто слышу ходы» (II, 326). Нетрудно заметить, что тема музыки — одна из центральных в романтическом искусстве — постоянно актуализируется у Набокова как в связи с описаниями шахматной игры, так и при изображении главного героя (вспомним образ музыкального вундеркинда в мечтах Лужина-отца). Мотив связи музыки и шахмат в «Защите Лужина» неоднократно привлекал внимание набоковедов³⁴. По мнению В. Александрова, Набоков,

Лыгун Е. Б. Образ человека искусства в русской романтической прозе 1830-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 1987.

³³ Кедров К. Защита Набокова // Московский вестник. 1990. № 2. С. 275. Еще одним литературным предшественником Лужина, по мнению исследователей, может быть назван чеховский Беликов. См.: *Chances E. Chekhov, Nabokov, and the Box: Making a Case for Belikov and Luzhin* // *Russian Language Journal* 40 (1987). No. 140. P. 135–142; Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина. С. 60–61.

³⁴ См., напр.: Александров В. Е. Набоков и потусторонность. С. 76–78; Boyd B. The Problem of Pattern: Nabokov's "Defense". P. 582–586; Barabtarlo G. "The Defense" Marginalia // *The Nabokovian* 28 (1992, Spring). P. 62.

«помимо опоры на собственный опыт³⁵... апеллирует также к широко распространенному, по меньшей мере со времен романтиков, взгляду на музыку как на высшее из всех существующих искусств, дабы таким образом поднять в глазах читателя престиж шахмат»³⁶. Действительно, тесное переплетение музыки и шахмат, их настойчивое уподобление возвышает лужинскую игру до уровня высокого искусства. Так, о героине романа говорится, что шахматы «не были для нее просто домашней игрой, приятным времяпровождением, а были таинственным искусством, равным всем признанным искусствам»³⁷ (II, 355).

Как известно, романтики считали музыку наивысшим и самым романтическим видом искусства и видели в ней наиболее адекватную форму существования искусства вообще: «Музыка — самое романтическое из всех искусств, пожалуй, можно даже сказать, единственно подлинно романтическое, потому что имеет своим предметом только бесконечное»,³⁸ — писал Гофман. Многие из представителей романтизма исповедовали особую концепцию «панмузыкальности». «Для романтиков, — отмечал в свое время В. В. Ванслов, — не только в музыке заключена сущность мира, но и в сущности мира заключена музыка»³⁹. Не случайно именно в романтическую эпоху возрождается древнее пифагорейское учение о «музыке сфер», согласно которому «небесные тела движением своим производят звуки, но мы их не слы-

³⁵ Сам Набоков, как известно, проводил параллель между музыкой и сочинением шахматных задач, но не шахматными партиями (См.: *Набоков В.* Интервью в журнале «Playboy» // *Набоков В. В.* Собр. соч. американского периода: в 5 т. СПб., 1999–2000. Т. 3. С. 578), при этом замысел «Защиты Лужина» писатель уподоблял шахматной задаче (см.: *Набоков В.* Предисловие к английскому переводу романа «Защита Лужина» («The Defense») // *В. В. Набоков: Pro et contra.* Т. 1. СПб., 1997. С. 54).

³⁶ *Александров В.* Набоков и потусторонность. С. 77. Ср. мнение А. Долинина: «Аналогиями между музыкой и шахматами Набоков, безусловно, подчеркивает эстетическую природу лужинского воображения, которое служит у него моделью воображения художественного» (*Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина. С. 62).

³⁷ Не будем, однако, забывать, что данная точка зрения принадлежит жене Лужина, чьи взгляды зачастую подвергаются со стороны повествователя ироническому ostranению.

³⁸ *Гофман Э. Т. А.* Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. С. 57.

³⁹ *Ванслов В. В.* Эстетика романтизма. М., 1966. С. 265. См. об этом также: *Асмус В. Ф.* Музыкальная эстетика философского романтизма // *Советская музыка.* 1934. № 1. С. 56.

шим, потому ли, что сия гармония своею огромностию заглушает нас, или потому, что мы поглощаемся ею»⁴⁰.

Связь романтических представлений с концептом шахмат в романе несомненна. Окружающая действительность приобретает для Лужина «шахматный» оттенок, происходит экспансия шахматного мира в реальность: «Аллея была вся пятнистая от солнца, и эти пятна принимали, если прищуриться, вид ровных, светлых и темных, квадратов. Под скамейкой тень распласталась резной решеткой. Каменные столбы с урнами, стоявшие на четырех углах садовой площадки, угрожали друг другу по диагонали» (II, 337)⁴¹. Можно говорить о своеобразной «шахматности» лужинского мировосприятия: мотив «жизнь как шахматы» становится одним из центральных в романе.

Очевидно, что Набоков не только сопрягает в сюжете романа музыку и шахматы, поднимая тем самым «престиж» шахмат, но и устанавливает между ними более глубокую, структурно обусловленную связь: последовательно перекодируя элементы романтической фабулы, он функционально ставит лужинские шахматы на место музыки⁴². Поэтому тема шахмат начинает «обрастать» характерными мотивами, сопутствовавшими изображению музыки в романтической литерату-

⁴⁰ М. [Н. А. Мельгунов?] Рец. на «Краткую историю пифагорейской философии» // Телескоп. 1832. Ч. 12. С. 265. Ср.: Шеллинг Ф. Философия искусства. СПб., 1996. С. 206–208. В дальнейшем мотив «музыки сфер» эксплуатировался символистами (см.: Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999. С. 112). Символисты возвращают музыке первенство среди всех других искусств, но несколько сдвигают смысловые акценты, предпочитая, в отличие от романтиков, говорить уже не о музыке как таковой, а о «духе музыки», «музыкальности» как идеальной форме существования символа (см., напр.: Белый А. Символизм как миропонимание // Белый А. Символизм как миропонимание. СПб., 1994. С. 246). Символистское понимание музыки (и, в частности, идея А. Белого о соответствии между литературой и музыкальными формами), по видимому, также оказало влияние на Набокова (см. об этом: Бугаева Л. Д. Указ. соч. С. 105–106). Но смысловое наполнение мотива музыки в романе отсылает, скорее, все же именно к романтической, нежели к символистской творческой практике.

⁴¹ Ср. в «Крейслериане» (1814–1815) Э. Т. А. Гофмана: «Она (музыка — Н. К.) так меня обволокла и опутала, что мне никак не освободиться. Все, решительно все представляется мне в виде музыки» (Гофман Э. Т. А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. С. 299).

⁴² В этом свете наверняка придуманную Набоковым историю об издателе, который требовал заменить шахматиста Лужина «сумасшедшим скрипачом», следует понимать как один из ключей к роману, в котором за шахматным сюжетом без труда можно разглядеть фабулу о гениальном музыканте (см.: Набоков В. Предисловие к английскому переводу романа «Защита Лужина»... С. 53).

ре. Но такая замена, безусловно, не подразумевает полного отождествления. Если для романтиков музыка выступала выражением Абсолюта, божественной сущности мира, то Набоков лишает лужинское искусство романтической высоты идеала, представляя его лишь как уникальную, и при этом заданную автором обенность сознания персонажа. «Шахматное» видение мира в романе — это прежде всего металитературный прием, знак принадлежности к определенной культурной традиции.

Параллель «жизнь — шахматы» работает в романе и в обратную сторону («шахматы как жизнь»). Шахматная реальность становится для Лужина второй и единственно подлинной реальностью, «своего рода эстетической заменой жизни»⁴³ — жизнь вне шахмат для него не существует. В такой же роли выступало искусство у романтиков: «... Весь его внутренний мир полностью обратился в музыку, и душа его, привлекаемая этим искусством, всегда блуждала в сумрачных лабиринтах поэтического чувства»⁴⁴, — говорится о Иосифе Берглингере; «...Всю свою жизнь непрестанно ты должен находиться в этом прекрасном поэтическом опьянении, и вся твоя жизнь должна быть *одна лишь* музыка»⁴⁵, — наставляет герой себя.

Расщепление действительности в сознании Лужина также напоминает о романтическом двоемирии, но выстроенном уже по вертикали («реальное» — «идеальное»). В идеальном мире «прелестных, незримых шахматных сил» (II, 358) герой предстает как художник-демиург, как безраздельно господствующий в созданной им вселенной властелин, ведущий игру «в неземном измерении, орудия бесплотными величинами» (II, 358). При этом к внешней, эмпирической стороне жизни он совершенно равнодушен. Шахматное бытие является для Лужина единственно истинным и значимым, а обыденный мир предстает как что-то иллюзорное, ненастоящее: «он эту внешнюю жизнь принимал как нечто неизбежное, но совершенно не занимательное»; «он замечал только изредка, что существует» (II, 360). И здесь романтические аллюзии достаточно прозрачны.

Окружающая действительность все более утрачивает четкие контуры для Лужина и наконец уподобляется сну. Настойчиво повторяющийся в романе мотив сна явственно отсылает к излюбленной романтиками кальдероновской формуле «жизнь есть сон». Для роман-

⁴³ Слюсарева И. Указ. соч. С. 133.

⁴⁴ Вакенродер В.-Г. Указ. соч. С. 98.

⁴⁵ Там же. С. 99.

тических героев и идеальный, и реальный мир часто кажутся сном⁴⁶. «Вся жизнь его состояла из сновидений и предчувствий»⁴⁷, — говорит Гофман о своем Натанаэле в новелле «Песочный человек» (1815). Другая очевидная аллюзия, присутствующая в набоковском тексте, отсылает к произведению более поздней эпохи — роману И. А. Гончарова «Обломов» (1859) — в особенности к главе «Сон Обломова». Как и для Ильи Ильича Обломова, мир сна для Лужина представляет собой возвращение в счастливое гармоничное прошлое детства: «Но самым замечательным в этом сне было то, что кругом, по-видимому, Россия, из которой сам спящий давнешонько выехал. Жители сна, веселые люди, пившие чай, разговаривали по-русски, и сахарница была точь-в-точь такая же, как та, из которой он черпал сахарную пудру на веранде, в летний малиновый вечер, много лет тому назад» (II, 385). В качестве характерной особенности реализации этого мотива в романе Набокова следует отметить, что размывание границ между бодрствованием и сном в сознании героя⁴⁸, восприятие им бытовой повседневности как «сна» («В хорошем сне мы живем, — сказал он ей тихо. — Я ведь все понял». Он посмотрел вокруг себя, увидел стол и лица сидящих, отражение их в самоваре — в особой самоварной перспективе — и с большим облегчением добавил: “Значит, и это тоже сон? Эти господа — сон? Ну-ну...”» (II, 385)) вырастает из образов действительного сна, овладевшего изможденным «шахматной бессонницей» героем. Содержанием же сновидения для Лужина изначально становятся детали реальной жизни: «А видел он во сне, будто странно сидит, — посредине комнаты, — и вдруг, с нелепой и блаженной внезапностью, присущей снам, входит его невеста, протягивая коробку, перевязанную красной ленточкой» (II, 384). Таким

⁴⁶ Подробнее о романтическом мотиве сна в связи с Набоковым речь пойдет в следующей главе.

⁴⁷ Гофман Э. Т. А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 2. М., 1994. С. 304.

⁴⁸ Можно предположить, что само размывание границ между «сном» и «реальностью» в сознании героя дублирует на персонажном уровне общую структурную непроясненность этой оппозиции на уровне Автора. Весь эпизод выстроен так, что провести психологически мотивированную границу между сном Лужина и его бодрствованием, выделить моменты «засыпания» и «пробуждения» практически не представляется возможным. Это наблюдение лишний раз подтверждает набоковскую излюбленную мысль о том, что логика художественного текста не отражает закономерностей «объективного мира», но сталкивает читателя с уникальным космосом творческого сознания; «реальности», находящейся за пределами произведения искусства, попросту не существует (подробнее об этом см. в главе 4).

образом, разрабатывая традиционный концепт «жизнь есть сон», Набоков актуализирует его внутреннюю форму, реализуя уже порядком стершуюся метафору. Отмечая типичность подобного приема в системе поэтики Набокова, А. Долинин называет его искусство «искусством изощренной реализации стертой метафоры, ее развертывания в сюжет»⁴⁹.

В какой-то момент может показаться, что внешний мир, превратившийся для Лужина в сон, мираж, и «подлинная шахматная жизнь» (II, 385) не противостоят, а, напротив, взаимно дополняют друг друга, открывая перед героем возможность обретения гармонии: «Он ясно бодрствовал, ясно работал ум, очищенный от всякого сора, понявший, что все, кроме шахмат, только очаровательный сон, в котором млеет и тает, как золотой дым луны, образ милой, ясноглазой барышни с голыми руками» (II, 385). Но такое равновесие сохраняется недолго, сосуществование идеальной шахматной жизни и обернувшейся сном реальности вновь сменяется противоборством, и теперь уже сама шахматная действительность оказывается герою враждебна. Лужин предстает пленником «шахматных бездн» (II, 389), а по сути — пленником своего дара: «Шахматы были безжалостны, они держали и втягивали его. В этом был ужас, но в этом была и единственная гармония, ибо что есть в мире, кроме шахмат? Туман, неизвестность, небытие...» (II, 389)⁵⁰.

Мучительное состояние, испытываемое Лужиным, также имеет очевидные аналогии в литературе романтизма. Неизбежный внутренний разлад, переживаемый героем, — распространенный мотив романтической фабулы о человеке искусства; в таком разладе уже заложена роковая предопределенность. Иногда подобный диссонанс изображался как следствие «конфликта между духовной целью творчества и материальным бытием творимого»⁵¹ (такова, например, ситуация в новелле В. Ф. Одоевского «Последний квартет Бетховена» (1830)). Отголоски этого мотива также присутствуют в «Защите Лужина»: «...Фигуры... своей вычурной резьбой, деревянной своей веще-

⁴⁹ Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина. С. 56.

⁵⁰ В. Александров рассматривает эту ситуацию в свете дуалистической модели бытия в романе: «Восторг и гармония шахматной игры могут рассматриваться как отражение ее трансцендентальной природы. А ужас порожден телесностью Лужина, несовместимостью души и тела» (Александров В. Е. Набоков и потусторонность. С. 95).

⁵¹ Маркович В. М. Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века. Л., 1989. С. 19.

ственностью, всегда мешали ему, всегда ему казались грубой, земной оболочкой прелестных, незримых шахматных сил» (II, 358).

С другой стороны, у писателей-романтиков часто возникает мотив творческого бессилия художника — гения, который ничего не может создать («Артуров зал» (1815), «Эликсиры Сатаны» (1816) Гофмана и др.). Характерный вариант трагического воздействия искусства на жизнь творца представлен в новелле В.Ф.Одоевского «Себастьян Бах» (1834): гениальный композитор и музыкант чувствует, что его могущество в сфере искусства оборачивается человеческой ущербностью⁵²: «Он все нашел в жизни: наслаждение искусства, славу, обожателей — кроме самой жизни... Половина души его была мертвым трупом!»⁵³ Герой Одоевского расплачивается, таким образом, за посвящение в тайны искусства, ибо безраздельное служение ему неминуемо отрешает человека от живой жизни, постепенно превращает его в некую функцию — в «носителя дара»⁵⁴. «...Он сделался церковным органом, возведенным на степень человека»⁵⁵, — говорит писатель о своем герое. С сюжетом «Себастьяна Баха» роман Набокова соотносится наиболее явно⁵⁶: во-первых, Лужин в известной мере предстает именно «человеком-функцией» (воспользуемся терминологией И. Слюсаревой), а во-вторых — его трагедию можно истолковать именно как наказание за обладание даром⁵⁷.

Однако губительное воздействие дара на личность гения у Набокова максимально заострено, не только оборачиваясь внутренним раздвоением героя, но и порождая его роковую зависимость от сотворенного им мира. Мотив преследования художника его собственными творениями также нашел отражение в литературе романтизма. Так, в новелле В.Ф.Одоевского «Opere del cavaliere Jambattista Piranesi» (1831) героя преследуют его собственные архитектурные проекты: «...В каждом произведении, выходящем из головы художни-

⁵² Как правило отождествляя жизнь и творчество, художники романтической эпохи порой допускали отступления от этого принципа (ср., напр., «Поэт» (1827) Пушкина).

⁵³ Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975. С. 131. (Литературные памятники).

⁵⁴ См.: Слюсарева И. Указ. соч. С. 133.

⁵⁵ Одоевский В. Ф. Русские ночи. С. 125.

⁵⁶ С Бахом Лужин соотносится и опосредованно, через героя набоковского рассказа «Бахман» (1924). На связь двух произведений обратил внимание сам писатель (см.: The Stories of Vladimir Nabokov. New York, 1997. P. 657).

⁵⁷ Ср., напр.: Михайлов О. Указ. соч. С. 72.

ка, — говорит Пиранези, — зарождается дух-мучитель; каждое здание, каждая картина, каждая черта, невзначай проведенная по холсту или бумаге, служит жилищем такому духу. Эти духи свойства злого: они любят жить, любят множиться и терзать своего творца за тесное жилище»⁵⁸. Сходная участь постигает и Франческо Франча у Вакенродера («Весьма примечательная смерть широко известного в свое время старого художника Франческо Франча, первого из Ломбардской школы» (1796)): «Бесчисленно разнообразные фигуры, издавна жившие в его воображении и воплощенные им на полотне в красках и линиях, теперь в искаженном виде метались в его душе, превратившись в мучительный лихорадочный бред»⁵⁹. По мысли Вакенродера, зависимость творца от своего искусства неизбежна и даже естественна, ибо сам художник — «не более как слабое орудие»⁶⁰ в руках Всевышнего.

Подобно тому, как Пиранези или Франча терзают «духи-мучители», зародившиеся в их собственных творениях, Лужина безжалостно преследует шахматная реальность, лишая его последней возможности установить гармонические отношения с миром: «Ключ найден. Цель атаки ясна. Неумолимым повторением ходов она приводит опять к той же страсти, разрушающей жизненный сон. Опустошение, ужас, безумие» (II, 459). И если у Пиранези Одоевского еще остается надежда на спасение («до тех пор не сомкнутся мои ослабевшие вежды, пока не найдется мой спаситель и все колоссальные замыслы мои будут не на одной бумаге»⁶¹), то набоковскому герою отказано и в этом: даже смерть не способна избавить его от страданий. Романтические мотивы присутствия зла в самой природе искусства и трагической вины художника, отразившиеся, в частности в новелле Одоевского, заново обретают значимость в поэтике автора «Защиты Лужина».

Состояние человека, воспринимающего мир в шахматных образах, с точки зрения психической нормы явно выглядит безумием, сумасшествием, болезнью. Однако вряд ли Набокова интересуют психологические основы сознания и поведения героя. В этой связи неудивительно, что встречающиеся время от времени попытки дать «психологическую» и даже «психиатрическую» интерпретацию рома-

⁵⁸ Одоевский В. Ф. Русские ночи. С. 32.

⁵⁹ Вакенродер В.-Г. Указ. соч. С. 37.

⁶⁰ Там же. С. 108.

⁶¹ Одоевский В. Ф. Русские ночи. С. 33.

ну, как правило, заводят исследователей в тупик⁶². Смысл лужинского «безумия» (как и «гениальности» — о чем речь шла выше) может быть истолкован только в системе авторской поэтики. На уровне интертекстуальной организации текста концепт «безумия» функционирует как совокупность определенных литературных отсылок, причем наследие романтической эпохи вновь оказывается важнейшим адресатом.

В романтизме тема безумия творческой личности органично выростала из самого романтического понимания гениальности. Гениальность и помешательство оказывались соприродны, даже тождественны друг другу⁶³. «Состояние сумасшедшего не имеет ли сходства с состоянием поэта, всякого гения-изобретателя?»⁶⁴ — замечает герой

⁶² Ср., напр., подход Г. Адамовича: «Лужин — человек несомненно больной. Это — “клинический случай”, который должен был бы вызвать величайшее любопытство у психиатра, однако только очень проницательного психиатра, с очень широким кругозором» (Адамович Г. Предисловие // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии. М., 2000. С. 74 (впервые в кн.: В. Набоков. Защита Лужина. Paris: Editions de la Seine, <б. г. >)). В этом же ряду см.: Новик Ал. [Герман Хохлов] Рец.: Защита Лужина. Берлин: Слово, 1930 // Классик без ретуши... С. 67–70; Ковалева С. Н. 1) «Простота, поражающая пуще самой сложной магии»: философия романа Владимира Набокова «Защита Лужина» // Филологические этюды. Вып. 1. Саратов, 1998. С. 104–106; 2) «Мошенничество, возведенное в колдовство». Поэтика романа Владимира Набокова «Защита Лужина» // Филология. Межвуз. сб. науч. трудов. Вып. 3. Саратов, 1998. С. 27–32; Clancy L. The Novels of Vladimir Nabokov. London, 1984. P. 36–37. Более убедительной представляется позиция Б. В. Аверина и М. Н. Виролайнен, рассматривающих психологический недуг героя не сам по себе, а в металитературном контексте соотношения возможностей автора и героя: «То, что для Набокова — дар судьбы, для Лужина — происки рока. Лужин выстраивает защиту от той самой силы, которая служит его создателю источником творчества и вдохновения. Эта странность отчасти объяснима профессиональным различием автора и героя. Писатель и шахматист обладают принципиально неравными степенями свободы в своей творческой деятельности» (Аверин Б. В., Виролайнен М. Н. Владимир Владимирович Набоков (1899–1977) // Литература русского зарубежья (1920–1940): учебник для высших учебных заведений Российской Федерации. СПб., 2013. С. 584).

⁶³ См., напр.: Маркович В. М. Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма. С. 12. См. в этой связи также труд известного в конце XIX века психиатра Ц. Ламброзо «Гениальность и помешательство» (Ламброзо Ц. Гениальность и помешательство. СПб., 1892).

⁶⁴ Одоевский В. Ф. Русские ночи. С. 25. Ср. у Н. Полевого: «На земле только высочайший фанатизм и высокое сумасшествие могут выразить, и то только одну темную сторону... идеала неземных чувств!» (П[олево]й Н. Баллады и повести В. А. Жуковского // Московский телеграф. 1832. Ч. 47. С. 373).

В. Ф. Одоевского. — «<...> То, что мы часто называем безумием, экстагическим состоянием, бредом, не есть ли иногда высшая степень умственного человеческого инстинкта, степень столь высокая, что она делается совершенно непонятною, неуловимою для обыкновенного наблюдения?»⁶⁵ Безумие способно открыть человеку неизведанную, высшую реальность, если даже он не музыкант и не поэт, а обычный служащий. Герой повести Н. Полевого «Блаженство безумия» (1833) — всего лишь чиновник департамента, но в состоянии высокого помешательства он обретает идеал любви, постигает «бытие цельною, полною душою»⁶⁶.

Однако далеко не всегда безумие романтического героя приравнялось к «блаженству». В новелле Гофмана «Песочный человек» оно предстает как тяжелая душевная болезнь, приводящая к разрушению личности. Сам герой, Натанаэль, склонен объяснять переживаемый им страх перед жизнью неотвратимым вмешательством рока в человеческую судьбу: «...Всякий человек, мня себя свободным, служит лишь ужасной игре темных сил; тщетно будет им противиться, надо со смирением сносить то, что предначертано самим роком»⁶⁷. Однажды столкнувшись с миром зла, Натанаэль уже не в силах переломить свою судьбу. Что-то подобное происходит и с набоковским героем. Кстати, в сюжетно-мотивной организации «Защиты Лужина» нельзя не заметить определенного сходства с «Песочным человеком»⁶⁸. В композиционном движении как гофмановской новеллы, так и романа Набокова существуют некие переломные моменты, после которых трагическое развертывание событий приобретает неотвратимый характер. Натанаэль находит у себя в кармане маленькую подзорную трубку, приобретенную им у часовщика Коппопы, а Лужин обнаруживает карманные шахматы за подкладкой своего пиджака. И трубка, и шахматы — своеобразные предметы-символы, играющие роковую роль в судьбе героев. В этом свете финал набоковского романа также можно трактовать как аллюзию на «Песочного человека»: бессильный противостоят судьбе, Лужин выбрасывается из окна, подобно тому как одержимый безумием Натанаэль прыгает вниз с городской ратуши.

⁶⁵ Там же. С. 26.

⁶⁶ Полевой Н. Избранные произведения и письма. Л., 1986. С. 113.

⁶⁷ Гофман Э. Т. А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 2. С. 304.

⁶⁸ О таком сходстве упоминает — правда, не приводя при этом конкретных примеров — А. Мулярчик (см.: *Мулярчик А.* Русская проза Владимира Набокова. М., 1997. С. 51).

Указанными параллелями связь «Защиты Лужина» с новеллой Гофмана не исчерпывается⁶⁹. Как и в произведениях немецкого романтика (помимо «Песочного человека» это сказка «Щелкунчик и Мышиный король» (1816), новелла «Автоматы» (1814) и др.), важную роль в творчестве Набокова приобретает мотив кукольности, автоматизма⁷⁰. Интерес к теме кукол и автоматов, характерный для литературы начала XIX века в целом, отражал определенную реалию эпохи — распространение разного рода механизмов, имитирующих человеческую деятельность (пение, игру на музыкальных инструментах и т. п.). Любопытно отметить, что среди прочих существовали и шахматные автоматы⁷¹. В «Защите Лужина», как и в «Песочном человеке», где студент Натанаэль влюбляется в куклу Олимпию, мотив кукольности является стержневым. Уже на первых страницах романа маленький Лужин пытается «пустить марионеток» (II, 312), но автомат оказывается испорчен: «...Пять куколок с голыми висячими ножками ждали, чтобы ожить и завертеться, толчка монеты; но это ожидание было сегодня напрасно...» (II, 312). В контексте уже приведенных сопоставлений образ вертящихся кукол, возможно, также является знаком присутствия «Песочного человека» в набоковском тексте⁷². Вслед за марионетками на станции в романе последовательно появляется целый ряд манекенов: «завитые головы трех восковых дам с розовыми

⁶⁹ В. Линецкий и вовсе склонен считать «Песочного человека» «пра-текстом, подвергшимся анаграмматизации в творчестве Набокова» (*Линецкий В.* «Анти-Бахтин» — лучшая книга о Владимире Набокове. СПб., 1994. С. 42). Причем наиболее богатым аллюзиями на гофмановский текст оказывается роман «Король, дама, валет». См.: *Полищук В.* 1) Примечания // Набоков В. В. Собр. соч. русского периода: в 5 т. Т. 2. С. 702, 703, 704); 2) Поэтика вещи в прозе Набокова. С. 120–133.

⁷⁰ О мотиве кукольности у Набокова см., напр.: *Полищук В. Б.* Поэтика вещи в прозе Набокова; *Савельева Г.* Кукольные мотивы в творчестве Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 2. СПб., 2001. С. 345–354; *Виролойнен М.* Англоязычие Набокова как инобытие русской словесности // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 2. С. 265. Определить функционирование у Набокова «кукольной» темы, репрезентирующей глобальную оппозицию «живое — искусственное», представляется весьма непросто. Большинство исследователей склонны придавать этой дихотомии сугубо оценочный характер. Необходимо, однако, учитывать, что концепт «искусственности» в мире Набокова будет неизбежно подразумевать и демонстративно «сделанную», игровую природу самих текстов писателя, возведенную автором в ранг эстетического принципа.

⁷¹ См., напр.: *Чавчанидзе Д.* Комментарии // Гофман Э. Т. А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 4. М., 1998. С. 497; *Авербах Ю.* В поисках истины. М., 1967. С. 75.

⁷² Ср. у Гофмана: «Куколка, кружись, кружись!» (Собр. соч.: в 6 т. Т. 2. С. 319).

ноздрями» (II, 331), «бюст воскового мужчины с двумя лицами, одним печальным, другим радостным» (II, 431), и восковой бюст женщины из дамской парикмахерской, который герой хочет купить, выстраивая своеобразный поединок с судьбой. В то же время механистичностью движений, отрывистостью речи напоминает автомат и сам набоковский персонаж⁷³.

В призрачном, полуреальном мире Лужина его невеста видится ему первым «настоящим, живым человеком» (II, 363). В романтической литературе мотив любви часто выступал неким цементирующим элементом фабулы. На первый взгляд, найти в любовной коллизии «Защиты Лужина» мотивы и приемы, восходящие к изображению любви у романтиков, вряд ли представляется возможным. Тем не менее одна подобная параллель очевидна — она связана с мотивом анамнезиса, который восходит к платоновскому мифу о сродстве душ и является характерным для творчества романтиков и символистов⁷⁴. Одно из ярких воплощений этот мотив получил в повести Н. Полевого «Блаженство безумия», герой которой уверен, что уже встречался со своей возлюбленной в запредельном мире: «Я видал, я знал когда-то Адельгейду — да, я знал ее, знал... О, в этом никто не разуверит меня!.. Я знал ее где-то; она была тогда ангелом Божиим! И следы грусти на лице ее, и этот взор, искавший кого-то в толпе, — все сказывает, что она жила где-то в стране той, где я видал ее, где и она знала меня... Но где, где?»⁷⁵. В романе Набокова мотив анамнезиса, отразившийся также в авторской лирике рубежа 1910–20-х годов в очень близких романтической традиции вариантах (см. 1-ю главу), трансформируется, подвергаясь скрытому пародированию: в противоположность героям романтиков и неоромантиков, постулирующим неземное происхождение любовного чувства и придающим возлюбленной ангелоподобные черты, у Лужина облик невесты вызывает воспоминание о когда-то виденной им проститутке: «И вдруг... появился, невесть откуда,

⁷³ Ср. оценку В. Ходасевича: «<...> настоящий автомат по сравнению с ним (Лужиним — Н. К.) кажется более одушевленным», «он <...> является автоматом среди людей» (Ходасевич В. Указ. соч. С. 557, 558). С этим мнением можно поспорить, но попытки всячески «очеловечить», гуманизировать образ Лужина, типичные как для критиков первой волны эмиграции, так и для некоторых современных исследователей, выглядят, пожалуй, еще менее убедительно (см., напр.: *Адамович Г.* Указ. соч.; *Новик Ал.* [Герман Хохлов]. Указ. соч.; *Струве Г.* Творчество Сирина // *Классик без ретуши...* С. 181–186; *Михайлов О.* Указ. соч.; *Кедров К.* Указ. соч.).

⁷⁴ Ср.: *Александров В. Е.* Набоков и потусторонность. С. 80, 259.

⁷⁵ *Полевой Н.* Избранные произведения и письма. С. 107.

человек, такой неожиданный и такой знакомый, заговорил голос, как будто всю жизнь звучавший под сурдинку и вдруг прорвавшийся сквозь привычную муть. Стараясь уяснить себе это впечатление чего-то знакомого, он совершенно некстати, но с потрясающей ясностью вспомнил лицо молоденькой проститутки с голыми плечами, в черных чулках, стоявшей в освещенной проеме двери, в темном переулке, в безымянном городе. И нелепым образом ему показалось, что вот это — она, что вот, она явилась теперь, надев приличное платье, слегка подурнев, словно она смыла какие-то обольстительные румяна, но через это стала более доступной» (II, 362–363). Неожиданное уподобление невесты героя проститутке (ср. также еще один, неявный намек: «Эти ноги явно ничего не понимали в игре, непонятно, зачем они пришли... Сизые, заостренные туфли с какими-то перехватками лучше бы цокали по панели — подальше, подальше отсюда» (II, 378)), вероятно, как полагает В. Александров, служит ироническим намеком со стороны автора на платонический характер взаимоотношений героев⁷⁶.

На последних страницах романа читатель узнает, что же именно было подлинной любовью героя: «Лужин вспомнил с восхитительной влажной печалью, свойственной воспоминаниям любви, тысячу партий, сыгранных им когда-то. Он не знал, какую выбрать, чтобы со слезами насладиться ею, все привлекало и ласкало воображение, и он летал от одной к другой, перебирая на миг раздирающие душу комбинации. <...> Все было прекрасно, все переливы любви, все излучины и таинственные тропы, избранные ею. И эта любовь была гибельна» (II, 459). Будучи не в силах противостоять безжалостной игре Судьбы (а на деле — воле Творца произведения, в которое он заключен), Лужин кончает с собой.

Мотив продолжения жизни художника в его искусстве, вне пределов земной реальности нередко возникал в романтической прозе. Таков, например, финал повести К. Аксакова «Вальтер Эйзенберг» (1836), где главный герой переселяется в написанную им картину: «Он работал с жаром; казалось, с каждым движением кисти он чувствовал, что будто жизнь его, все его существо, весь он переливался через кисть и переходил живой на полотно; и с каждым движением кисти он чув-

⁷⁶ См.: Александров В. Набоков и потусторонность. С. 81. Е. Хонг, в свою очередь, полагает, что невеста Лужина соотносится в восприятии героя с «рыжеволосой тетей» (Хонг Е. Проблема художественного психологизма в русскоязычных романах Владимира Набокова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2001. С. 20).

ствовал, что тело его ослабевало»⁷⁷. Можно предположить, что набоковский Лужин, выбросившись из окна берлинской квартиры⁷⁸, также уходит в мир своего искусства — в мир, созданный им самим. Но если в романтизме подобный финал знаменовал побег героя из земной юдоли и обретение им идеального бытия, то для персонажа Набокова такой исход невозможен. Поскольку для шахматного гения его искусство стало настоящим кошмаром, именно в эту кошмарную действительность, увиденную в провидческом сне⁷⁹, он и уходит, обрекая себя на вечные муки: «...Он глянул вниз. Там шло какое-то торопливое приготовление: собирались, выравнивались отражения окон, вся бездна распадалась на бледные и темные квадраты, и в тот миг, что Лужин разжал руки, в тот миг, что хлынул в рот стремительный ледяной воздух, он увидел, какая именно вечность угодливо и неумолимо раскинулась перед ним» (II, 465). Даже самоубийство не позволяет герою выбраться из сетей, расставленных Автором. Сама сконструированная Набоковым модель жизни как шахматной реальности, ее тотальный, роковой характер, грозящий человеку безумием и гибелью, снова обнаруживает романтические корни, получая весьма неожиданное предвосхищение в «Отрывке из письма Иозефа Берглингера» (1796) В. Г. Вакенродера: «Увы! Эта непрерывная, однообразная смена тысяч дней и ночей — что есть вся жизнь человека, жизнь целого мироздания, как не такая непрерывная, странная игра на доске из черно-белых полей, игра, в которой нет победителя, кроме единого чудовища-смерти: в иные часы от этой игры и разум может помутиться!»⁸⁰

Трагическая судьба Лужина, помимо неизбежной участи романтических гениев, которым уподоблен набоковский персонаж, имеет еще одно объяснение. И заключается оно в специфике того рода искусства,

⁷⁷ Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века. С. 378.

⁷⁸ Мотив бегства героя через окно имеет свою традицию в русской литературе. По мнению А. Злочевской, Лужин на протяжении всего романа скрыто соотносится с гоголевским Подколесинным (*Злочевская А. Набоков и Гоголь...* С. 27, 28). О. Скопечная, в свою очередь, полагает, что финал «Защиты Лужина» может восходить к «Балаганчику» А. Блока, где Арлекин прыгает в окно (*Скопечная О. Традиции русского символизма в прозе В. В. Набокова 20–30-х годов: дис. ... канд. филол. наук.* С. 120).

⁷⁹ Ср.: «...И уже во сне покоя не было, а простирались все те же шестьдесят четыре квадрата, великая доска, посреди которой, дрожащий и совершенно голый, стоял Лужин, ростом с пешку, и вглядывался в неясное расположение огромных фигур, горбатых, головастых, венценосных» (II, 452).

⁸⁰ *Вакенродер В.-Г. Указ. соч.* С. 170.

которому служит герой. Кроме метафорического уподобления шахмат музыке, в романе присутствует и другое, не менее важное сопоставление, выстроенное уже по метонимическому принципу: Набоков постоянно напоминает своему читателю, что шахматы — не только искусство, но и игра: они и существуют как феномен на пересечении этих двух линий. Однако подобное сопряжение оказывается трагическим, поскольку искусство и игра в контексте романа несовместимы.

Мотив игры присутствует в «Защите Лужина» сразу на нескольких уровнях. Сама лексема «игра» неоднократно используется автором, каждый раз заключая в себе целый пучок значений. Прежде всего шахматы — это Игра в самом высоком смысле, «особого рода духовное, артистическое занятие, требующее одаренности и видящее цель и награду в себе самом, это Игра в том ее понимании, которое близко концепции немецких романтиков»⁸¹. «Шахматная игра Лужина — это вариант небесной “Игры в бисер”»⁸², — вторит И. Слюсаревой К. Кедров. В немецком романтизме понятие игры приобретало характер универсальной эстетической категории. По мысли Фр. Шиллера, прекрасное изначально тождественно игре. Каждой ступени прекрасного соответствует определенный уровень игры — игра может вестись в действительной жизни или присутствовать как некое идеальное побуждение. Руководствуясь такими идеальными побуждениями, «человек должен только играть красотой, и только красотой одною он должен играть»⁸³. Фр. Шлегель, в свою очередь, видел в игре искусства «далекие воспроизведения бесконечной игры мира»⁸⁴: богатство игровых возможностей искусства способно адекватно передать многообразие самой действительности.

Актуализация у Набокова этой смысловой составляющей концепта «игра» еще раз заостряет внимание читателя на артистической, творческой природе лужинских шахмат. Но отсылка к романтикам неизбежно заставляет вспомнить и другое значение слова «игра». Оно подразумевает не безраздельное господство Творца, а жесткие правила:

⁸¹ Слюсарева И. Указ. соч. С. 132.

⁸² Кедров К. Указ. соч. С. 276. Ср. мнение А. Пятигорского: «Игра бесцельна как аналог неосознанного бытия, и оттого дурна. <...> Лужин хочет познать игру саму по себе, вне ее внешних целей — выигрыша, например» (Пятигорский А. Чуть-чуть о философии Владимира Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 1. С. 343).

⁸³ Шиллер Фр. Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Фр. Собр. соч.: в 7 т. Т. 6. М., 1957. С. 302.

⁸⁴ Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. М., 1983. Т. 1. С. 394.

свободу духовного творчества вытесняет воля случая⁸⁵. В литературе романтической эпохи подобными свойствами обладала прежде всего карточная игра. Введенные в набоковский роман мотивы азарта, роковой страсти к игре, расширительная трактовка игры как поединка с судьбой — все это позволяет вычленивать в «Защите Лужина», помимо фабулы о судьбе гения, черты трансформированной романтической фабулы об игроке⁸⁶. И снова, не следуя какому-то конкретному образцу или отдельной модели, писатель использует ряд характерных для этой фабулы тем и мотивов.

Своеобразным знаком присутствия в тексте «Защиты Лужина» типичных элементов фабулы об игроке служит разговор гостей в доме Лужиных: ««Как вы сказали — бывший социалист? Игрок? Вы у них бываете, Олег Сергеевич?»» (II, 426) Н. Букс весьма справедливо усматривает здесь отсылку к роману Ф. М. Достоевского «Игрок» (1867), характеризуя «Защиту Лужина» как пародию на это произведение «на глобальном тематическом уровне»⁸⁷. Однако роман Достоевского выступает далеко не единственным источником набоковских аллюзий и реминисценций. Как, в частности, замечает та же Н. Букс, «изображение Вл. Набоковым шахматной игры, построенной на логике и интеллектуальном творчестве, как состязания с судьбой, представляет следующий этап в развитии одной из центральных тем европейской и русской литературы XIX века — игры карточной»⁸⁸. Показательно, что выполняя перевод романа на английский язык, Набоков дополнительно ввел прямое указание на карточную игру, отсутствующее в русском оригинале: «What did you say — a former socialist? A what? A player? A card player?»⁸⁹.

Тема азартной карточной игры широко вошла в литературный обиход в начале XIX века, отразив определенные социокультурные реалии того времени. По наблюдению Ю. М. Лотмана, «карты и карточная

⁸⁵ О двух видах игры см., напр.: *Эпштейн М.* Игра в жизни и в искусстве // Эпштейн М. Парадоксы новизны. М., 1988. С. 276–303.

⁸⁶ Р. Г. Назиров, анализируя развитие фабул в русской литературе XIX века, выделяет «фабулу о роковой игре» как самостоятельный фабульный инвариант, восходящий к романтической традиции (См.: *Назиров Р. Г.* Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе... С. 26, 27).

⁸⁷ *Букс Н.* Двое игроков за одной доской: Вл. Набоков и Я. Кавабата // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 1. С. 536.

⁸⁸ Там же.

⁸⁹ *Nabokov V.* The Defense. New York, 1990. P. 196.

игра приобретают... черты универсальной модели — Карточной Игры, становясь центром своеобразного мифообразования эпохи»⁹⁰. Наиболее репрезентативными произведениями, развивающими тему карт, в русской литературе можно считать «Пиковую даму» (1834) Пушкина, «Маскарад» (1835) и «Штосс»⁹¹ (1841) Лермонтова, «Сказку о том, по какому случаю коллежскому советнику Ивану Богдановичу Отношенью не удалось в Светлое воскресенье поздравить своих начальников с праздником» В. Ф. Одоевского (1833), а в европейской — новеллу Э. Т. А. Гофмана «Счастье игрока» (1819) и мелодраму В. Дюканжа и М. Дюно «Тридцать лет, или Жизнь игрока» (1827). Для всех этих текстов характерен ряд мотивов, которые варьируются внутри общего тематического поля карточной игры. Увлечение азартной игрой предстает в них как роковая страсть, целиком подчиняющая себе человека и определяющая его судьбу, даже если сам момент игры оказывается всего лишь отдельным эпизодом в его жизни.

В центре повествования о карточной игре находится образ самого игрока (или нескольких игроков). Как правило, это молодой человек, самолюбивый и не боящийся бросить вызов судьбе. Конкретные причины, по которым герой становится игроком, могут быть различны. Обычно он сам принимает решение вступить в игру, но иногда делает это по совету своего друга или знакомого, который, таким образом, выступает в роли «демона-искусителя». Быть может, самым ярким примером подобного искусителя может служить Варнер — ближайший друг главного героя мелодрамы В. Дюканжа и М. Дюно. Варнер

⁹⁰ Лотман Ю. М. «Пиковая дама» и тема карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю. М. Избр. статьи: в 3 т. Таллинн, 1992. Т. 2. С. 391. См. также: Чернышева Е. Г. Интертекстуальное поле карточной игры в границах русской фантастической прозы 30-х гг. XIX века // Проблема традиций в русской литературе: межвуз. сб. науч. трудов Нижний Новгород, 1998. С. 49–60.

⁹¹ Обращает на себя внимание переключки фамилий персонажей Набокова и Лермонтова («Лужин» — «Лугин»). Оба героя оказываются во власти некой таинственной игры, открывающей перед ними возможность постижения ирреального мира. О. Б. Заславский полагает, что здесь присутствует сознательная аллюзия (см.: Заславский О. Б. О художественной структуре неоконченной повести Лермонтова // Russian Literature XXXIV (1993). No. 1. Special Issue M. Ju. Lermontov III. P. 131). Безусловно, герой Набокова заставляет вспомнить и своего однофамильца — Петра Петровича Лужина из «Преступления и наказания» (1866) Ф. М. Достоевского. Эти персонажи абсолютно различны, но сам характер отсылки, согласно интересной концепции О. Меерсон, актуализирует металитературное прочтение набокковского романа как скрытой апологии (иначе говоря «защиты» (!)) творчества Достоевского (Меерсон О. Указ. соч.).

разрабатывает коварный план, рассчитывая с помощью игры разорить Жоржа и завладеть его женой и большим наследством. Отчасти замысел его осуществляется, но затем он попадает в тюрьму, бродяжничает, а при новой встрече с Жоржем снова пробует вовлечь его в гибельную игру. Нетрудно заметить, что сходную функцию коварного «соблазнителя» выполняет в «Защите Лужина» импресарио Валентинов, сыгравший роковую роль в судьбе главного героя.

Несколько менее, нежели образ искусителя, для романтической фабулы об игроке характерен персонаж, выполняющий функцию «спасителя». Обычно это женщина, полюбившая игрока и пытающаяся заставить его забыть игру (в новелле Гофмана «Счастье игрока» подобная ситуация повторяется даже дважды). Однако в итоге попытка спасения игрока любовью терпит крах: страсть к игре неминуемо побеждает. Параллель с романом Набокова, где героиня пытается отвлечь Лужина от гибельной для него игры в шахматы, очевидна. Р. Г. Назиров находит сюжетную ситуацию «Защиты Лужина» типичной, относя ее к сложившейся в русской литературе «фабуле о спасении мечтателя» самоотверженной женщиной⁹². Классическую модель этой ситуации исследователь видит в «Обломове» И. А. Гончарова, но различные варианты подобного сюжета были характерны и для романтической литературы. Помимо «Счастья игрока», здесь можно упомянуть повесть «Сильфида» (1836) В. Ф. Одоевского, где обывательский мир, к которому принадлежит и невеста героя, пытается «спасти» мечтателя Михаила Платоновича,

Целый ряд общих мотивов и элементов фабульной структуры позволяет соотнести роман Набокова именно с этим произведением⁹³. В обоих случаях главный герой открывает для себя некую новую реальность и устремляется в нее, полностью отринув повседневную жизнь. Впрочем, очевидна и разница: в отличие от «шахматного гения» Лужина герой повести Одоевского не обладает никакими выдающимися способностями, хотя наделен незаурядным умом и чувствами. Если набоковский персонаж изначально «несовместим ни с кем и ни с чем» (II, 366), то Михаил Платонович как в начале, так и в финале повести находится во вполне «мирных», контактных от-

⁹² См.: Назиров Р. Г. Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе... С. 42.

⁹³ О рецепции «Сильфиды» последующей литературой см.: Назиров Р. Г. Чехов против романтической традиции (К истории одного сюжета) // Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. Уфа, 2005. С. 42–57.

ношениях с окружающей средой, хотя осознает все однообразие и пошлость помещичьей жизни. Лужин погружается в мир шахмат в силу особой предопределенности своей судьбы; прорыв же героя «Сильфиды» за рамки обыденного существования, в мир тайн бытия, выступает у Одоевского как некий «фаустовский порыв духа к высшему цельному знанию»⁹⁴. Оба персонажа недолго пребывают в «неземном измерении» — внешний мир, к которому принадлежат избранницы обоих героев, пытается навязать «ослушникам» свою волю, но если протагонист «Защиты Лужина» «выпадает из игры», трагически оканчивая свою жизнь, то концовка повести Одоевского может показаться диаметрально противоположной: Михаил Платонович, как сообщает повествователь, «сделался совершенно порядочным человеком»⁹⁵, полностью слившись с обывательским миром. Таким образом, как до встречи с Сильфидой, так и после расставания с ней, в судьбе героя не происходит ничего необыкновенного. Это видимое противоречие, обнажающее, казалось бы, несоответствие в изображении характера и судьбы персонажа, легко может быть снято, если принять во внимание, что душевные свойства индивида у Одоевского соотносятся друг с другом «не психологически, а функционально, с точки зрения их роли в структуре фантастической повести»: «разные душевные начала принадлежат разным реальностям, психологической проблемы вокруг их совмещения не возникает»⁹⁶. Концентрируясь целиком на философском вопросе присутствия ирреального в рамках самой эмпирической действительности, Одоевский не ставит своей задачей нарисовать цельный характер. По-видимому, не преследует аналогичных целей и Набоков, изображая в своем романе «человека-функцию», лишь внешне напоминающего живую личность с оригинальным внутренним миром.

С точки зрения рассматриваемой фабулы, судьба игрока, вне зависимости от денежного успеха, всегда оказывается трагична. В этом отношении показательна уже упомянутая новелла Гофмана. Вынесенное в ее заглавие словосочетание «счастье игрока» приобретает по ходу повествования афористический смысл: «счастье» — на деле синоним гибели, оно оборачивается несчастьем как для самого игрока, так

⁹⁴ *Потапова Г.Е.* «Пиковая дама» Пушкина и некоторые принципы изображения человека в жанре фантастической повести // «Внимая звуку струн твоих...»: сб. статей. Калининград, 1992. С. 66.

⁹⁵ *Одоевский В.Ф.* Сочинения: в 2 т. М., 1981. Т.2. С. 126.

⁹⁶ *Потапова Г.Е.* Указ. соч. С. 67.

и для окружающих. Азартная игра приобретает характер тотального, неизбежно распространяющегося в мире зла. Используемая Гофманом форма рассказа в рассказе создает впечатление некой дурной повторяемости, выстраивая бесконечную временную перспективу игры (в чем-то сходной бесконечной пространственно-временной перспективой обладает и «шахматная реальность» в «Защите Лужина»). Как в новелле Гофмана, так и во многих других произведениях первой половины XIX века «на карточную тему», игрок неизбежно выпадает из общества, отчуждается от него, люди его отвергают и презирают, считая игру порочным и вредным занятием.

Все эти значения достаточно четко намечены и у Набокова. Мать невесты героя считает профессию зятя «ничтожной, нелепой» (II, 371), а психиатр пытается внушить Лужину, что «страстный шахматист так же нелеп, как сумасшедший, изобретающий перпетуум мобиле или считающий камушки на пустынном берегу океана» (II, 404). Лужин не только с детства одинок и обречен на непонимание, но, вслед за игроками романтической литературы, предстает в некотором роде обесмысленным существом, лишенным собственной индивидуальности, действующим машинально и механистично. Безликость человека, поглощенного игрой, гротескно выразил В.Ф. Одоевский в «Сказке о том, по какому случаю коллежскому советнику Ивану Богдановичу Отношенью не удалось в Светлое воскресенье поздравить своих начальников с праздником» (1833). Здесь возникает фантастическая картина, в которой люди и карты меняются ролями: «Дамы столкнули игроков со стульев, сели на их место, схватили их, перетасовали, — и составила́сь целая масть Иванов Богдановичей, целая масть начальников отделения, целая масть столоначальников, и началась игра, игра адская...»⁹⁷. Характерный мотив подмены живых людей условными, иконическими изображениями, возникающий, помимо сказки Одоевского, в пушкинской «Пиковой даме», получает яркое воплощение у Набокова — как в романе «Король, дама, валет», так и в «Защите Лужина», — только в последнем случае вместо карт за персонажами угадываются шахматные фигуры. Лужин неоднократно сравнивается с черным королем, а его жена — с черным ферзем. Таким образом, возникающая в романе оппозиция «игрок — фигура» (А. Долинин склонен приравнивать ее к другому, центральному для произведения противопоставлению «творчество — жизнь»⁹⁸) легко обратима, ее члены

⁹⁷ Одоевский В. Ф. Сочинения: в 2 т. Т. 2. С. 10–11.

⁹⁸ См.: Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина. С. 67.

взаимозаменяемы. Опасность стать лишь фигурой, пешкой в чужой игре угрожает любому игроку⁹⁹.

В текстах, репрезентирующих фабулу об игре, общество отвергает играющего не только за пагубное пристрастие и праздный образ жизни. Отдавшись игре, оказавшись в ее власти, герой нередко нередко вступает на путь пренебрежения нравственными нормами. «У игрока отмирает все человеческое»¹⁰⁰, — признается герой Гофмана, кавалер Менар. Ему вторит Арбенин из лермонтовского «Маскарада»:

Но чтобы здесь выигрывать решиться,
Вам надо кинуть все: родных, друзей и честь...¹⁰¹

Поступки и всю судьбу Арбенина можно рассматривать как производную от его пристрастия к игре. Еще более четкая закономерность вырисовывается в мелодраме Дюканжа и Дюно «Тридцать лет, или Жизнь игрока». Главный герой пьесы, Жорж, вовлеченный своим товарищем в безрассудную игру, превращается сначала в семейного деспота, затем становится нищим, бродягой и совершает одно убийство за другим. Все происходит в точности так, как и предсказывает ему отец: «...Если ты когда-нибудь сделаешься игроком, судьба тебя жестоко накажет: всеобщее презрение, бесчестие, бедность, жизнь, полная преступлений, — вот те страшные последствия, которые грозят тебе в будущем»¹⁰². Понятия «игрок» и «преступник» здесь фактически уравниваются.

В «Защите Лужина» намеки на возможный «демонизм» игрока носят характер неявного пародирования этого мотива. Так, мать невесты Лужина последовательно подозревает в нем большевика, члена масонской ложи, развратника; заезжая дама из СССР спрашивает: «...Какой он? Реакционер? Белогвардеец?» (III, 436).

Галерею демонических игроков продолжает пушкинский Германн, но в отличие от Арбенина или персонажа мелодрамы Дюканжа и Дюно герой «Пиковой дамы» наделен холодным и расчетливым умом. Германн не надеется на случай, а хочет сыграть наверняка, опираясь на возможности собственного интеллекта. Как представляется, именно эта черта роднит с ним героя набоковского романа. Лужин,

⁹⁹ Ситуация, нашедшая особенно яркое отражение в «Игроках» (1842) Гоголя.

¹⁰⁰ Гофман Э. Т. А. Житейские воззрения кота Мурра. Повести и рассказы. М., 1967. С. 713.

¹⁰¹ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. Л., 1980. С. 265.

¹⁰² Дюканж В., Дюно М. Тридцать лет, или Жизнь игрока. М., 1923. С. 20.

как и Германн, ведет поединок с судьбой, вступая в своеобразное интеллектуальное соперничество с миром и пытаясь выработать защиту против «коварной комбинации» судьбы. Потенциальную связь между Лужиным и героем пушкинской повести актуализируют очевидные аллюзии: в гостях у родителей невесты Лужина бывала «престарелая княгиня Уманова, которую называли пиковой дамой (по известной опере)»¹⁰³ (II, 382); сам Лужин имеет «профиль обрюзгшего Наполеона» (II, 404) («профилем Наполеона» Пушкин наделяет своего Германна)¹⁰⁴. Оба героя терпят поражение, оказываясь жертвами чужой игры. «Обладая неисчерпаемым запасом времени и неограниченной возможностью возобновлять игру, внешний мир неизбежно переигрывает каждого отдельного человека»¹⁰⁵, — замечает по этому поводу Ю. М. Лотман. Если Германн, скорее, просто не понимает, что окружающий мир играет с ним по своим правилам, то Лужин прекрасно сознает «игровой» характер враждебной ему реальности, но сопротивляться этой могущественной силе он не в состоянии. Думается, что защита от нее не может быть изобретена в принципе, поскольку истинным соперником героя выступает вовсе не Рок (как это происходило у романтиков) и не богатство случайных жизненных возможностей (ситуация «Пиковой дамы»), а сам Автор литературного произведения, в котором Александр Иванович Лужин — всего лишь персонаж, полностью подчиненный верховной творящей воле и погибающий в неравной схватке с ней. Таким образом, основополагающая для фабулы о карточной игре оппозиция «случайность — закономерность» у Набокова нивелируется. В отличие разомкнутого художественного мира «Пиковой дамы», «Защита Лужина», как и другие произведения

¹⁰³ Образец характерной для Набокова «фигуры сокрытия». Об этом приеме см.: Сендерович С. Я., Шварц Е. М. Поэтика и этология Владимира Набокова // Набоковский вестник. Вып. 5. Юбилейный. СПб., 2000. С. 27–30.

¹⁰⁴ Отмечено Н. Букс (*Букс Н. Двое игроков за одной доской*: Вл. Набоков и Я. Кавабата. С. 536). О связи «Защиты Лужина» с «Пиковой дамой» см., напр.: Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина. С. 56. Исследователь делится тонким наблюдением Е. А. Тоддеса, согласно которому «почти вся русская проза Набокова вышла из “Пиковой дамы”» (Там же). См. также: *Непомнящая А. В.* Мотив игры в прозе А. С. Пушкина и В. В. Набокова («Пиковая дама» и «Король, дама, валет») // Пушкин и Крым. IX Крымские пушкинские международные чтения: материалы в 2 кн. Кн. 2. Симферополь, 2000. С. 144–147.

¹⁰⁵ *Лотман Ю. М.* «Пиковая дама» и тема карточной игры в русской литературе начала XIX века. С. 406.

Набокова, представляет собой закрытую герметичную структуру, выстроенную по законам строгой авторской логики.

Предпринимаемый сопоставительный анализ фабул был бы, очевидно, неполным, если бы мы исключили из рассмотрения некоторые посредствующие звенья между литературой первой половины XIX века и «Защитой Лужина». Об «Игроке» Достоевского уже упоминалось. В разработке мотива азартной игры писатель во многом наследует писателям-романтикам, но особенно Пушкину. Однако знакомая тема осмысляется Достоевским прежде всего в национально-историческом аспекте: страсть к рулетке предстает преимущественно как русская национальная черта. Художественное своеобразие «Игрока» и в том, что уже сама сюжетно-композиционная организация произведения словно воспроизводит суть непредсказуемой азартной игры¹⁰⁶. Однако, на наш взгляд, набоковское произведение теснее соотносится с другим, хотя и менее известным текстом под тем же названием. Это роман Н. Д. Ахшарумова, написанный в 1858 году. Можно даже предположить, что очевидная отсылка к Достоевскому служит, как это часто происходит у Набокова, своего рода «фигурой сокрытия», камуфлирующей подлинный источник аллюзии. Представляя собой определенный этап в развитии рассматриваемой фабулы, «Игрок» Ахшарумова может быть осмыслен как один из наиболее очевидных претекстов «Защиты Лужина»¹⁰⁷.

Роман Ахшарумова совершенно очевидно занимает промежуточную ступень между текстами начала XIX века и романом Набокова. Это произведение целиком эклектическое, причудливо соединяющее в себе элементы традиционной «карточной» фабулы с новыми и оригинальными. Новаторство Ахшарумова заключается прежде всего, в том, что место карточной игры у него занимает игра шахматная, при этом она частично берет на себя те сюжетно-композиционные функции, которые ранее были закреплены именно за карточной игрой, — поскольку это игра на деньги. Поэтому в произведение органично входят уже знакомые по «карточной» фабуле мотивы судьбы, случая, рокового проигрыша, нищеты. В характере главного героя романа Гейнриха Миллера обнаруживаются черты типичного карточ-

¹⁰⁶ См.: Лотман Ю. М. «Пиковая дама» и тема карточной игры в русской литературе начала XIX века. С. 415.

¹⁰⁷ На возможную связь между «Защитой Лужина» и «Игроком» Ахшарумова указывает О. Сконечная (см.: Сконечная О. Примечания // Набоков В. В. Собр. соч. русского периода: в 5 т. Т. 2. С. 716).

ного игрока: «Он был страстный и пылкий игрок, в порыве увлечения способный забыть все на свете, даже опасность остаться нищим в случае неудачи»¹⁰⁸. Присутствует в нем и некое демоническое начало, роднящее его с пушкинским Германном. Но изображение шахмат как азартной игры парадоксальным образом сочетается у Ахшарумова с их апологией как высокого занятия, даже в своем роде искусства. Шахматный игрок должен «возвыситься до той творческой силы воображения, которая в душе истинного любителя шахматной игры создает свой особый мир поэтических вымыслов»¹⁰⁹. Именно это синтезирование в шахматах особенностей азартной игры с одной стороны и высокого искусства с другой прослеживается и у Набокова.

Одной из характеристик романного мира «Защиты Лужина», как уже отмечалось, является сосуществование двух реальностей, между которыми оказывается персонаж — обыденной, бытовой и высшей — шахматной. Своеобразная «шахматная» реальность, в которую вовлекается герой, присутствует и у Ахшарумова. В разработке мотива двоемирия писатель середины XIX века учитывал достижения романтиков, опираясь на фантастику Гофмана, Одоевского. Персонаж «Игрока» переселяется в волшебный мир, населенный шахматными фигурами, и, если Лужин только уподоблен черному королю, то Гейнрих Миллер в прямом смысле им становится. Как и у Набокова, существование героя на грани двух миров приводит к нервному срыву, болезни, временному отлучению от шахмат; окружающие считают его сумасшедшим. Самому Миллеру кажется, что судьба играет с ним в какую-то продуманную игру: «Тут была какая-нибудь канва и какой-нибудь рисунок, по которым мое больное воображение вышивало свои узоры; но кто сплел для меня эту канву и чья рука чертила рисунок — вот вопрос, который я не в силах себе разрешить»¹¹⁰. Как Миллеру, так впоследствии и Лужину не суждено узнать, что же является причиной странных «узоров» его судьбы.

Подобно тому как Ахшарумов переосмыслил многие элементы прежней «карточной» сюжетной схемы, набоковская «Защита Лужи-

¹⁰⁸ Ахшарумов Н. Д. Игрок. Повесть // Отечественные записки. 1858. № 11–12. С. 6.

¹⁰⁹ Там же. С. 431–432.

¹¹⁰ Там же. С. 495. Ср. у Набокова: «Единственное, что по-настоящему занимало его, была сложная, лукавая игра, в которую он — непонятно как — был замешан. Беспомощно и хмуро он выискивал приметы шахматного повторения, продолжая недоумевать, куда оно клонится» (II, 446).

на» явилась новым этапом разработки фабулы об игроке¹¹¹. Набоков идет по пути трансформации традиционных мотивов, переводя их целиком в метафорический план, создавая такую модель реальности, где все напрямую зависит от Творца произведения. Кроме того, смысловое поле «азартной игры», создаваемое в «Защите Лужина» элементами фабулы об игроке, тесно сопрягается с другими семантическими составляющими концепта игры (игра как высокое искусство, игра судьбы с Лужиным, игра автора с героем и с читателем и т. д.). Таким образом, рассматриваемая фабула теряет в романе автономное значение, реализуя свой эстетический потенциал лишь в системе синтагматических (взаимодействие с элементами других воплотившихся в произведении сюжетных комплексов) и парадигматических (различные структурно-семантические уровни поля игры) отношений текста.

На парадигматическом уровне романная модель воспроизводит «принцип матрешки». Главный герой, играя в шахматы, сам становится объектом непостижимой для него игры судьбы, которая, в свою очередь, манифестирует свободный творческий произвол автора произведения. Вывод о тотальной подчиненности всего текстового пространства верховной воле Автора объединяет даже тех исследователей, чьи подходы к «Защите Лужина» и творчеству Набокова в целом противоположны¹¹². Авторская воля, безусловно, задает и принципы построения центрального персонажа. Вопрос о типологии главного героя закономерно вырастает из осуществленного анализа мотивной структуры произведения, преломляя уже сделанные наблюдения и выводя рассматриваемую проблему на концептуальный уровень.

Перекодируя в своем романе традиционные для литературы эпохи романтизма фабулы, Набоков как бы отводит Лужину место романтического героя и совмещает в его ипостаси несколько традиционных романтических амплуа, опять же перекодируя их. В целом роль главного героя в структуре текста сходна с той инвариантной, структурообразующей ролью, которую обычно выполнял герой романтической прозы. Усилению такого сходства отчасти способствует и своеобраз-

¹¹¹ Фабула об игроке получила свое дальнейшее развитие в литературе XX века. См. об этом: Букс Н. Двое игроков за одной доской: Вл. Набоков и Я. Кавабата; Кульюс С. К., Белобровцева И. З. «Играть, весь век играть...»: заметки о теме карточной игры в русской литературе начала XX века // *Studia Metrica Slavica et Poetica*: сб. статей памяти П. А. Руднева. СПб., 1999. С. 257–264.

¹¹² Ср., напр.: Александров В. Е. Набоков и потусторонность. С. 96–97; *Tammi P. Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis*. Helsinki, 1985. P. 135–145.

ная эстетическая установка самого писателя (следует сказать, что как у Набокова, так и у романтиков¹¹³ эстетические принципы находят самое прямое выражение в структуре текста). В многочисленных интервью автор «Дара» и «Лолиты» неоднократно подчеркивал зависимость своих персонажей от собственной авторской воли, сравнивая их с «галерными рабами»: «...Каждый персонаж следует тем путем, который я для него навоображал. Я в этом частном мире — абсолютный диктатор, постольку поскольку только я один и отвечаю за его прочность и подлинность»¹¹⁴. Во многом именно в силу действия этих принципов Лужин, как уже отмечалось, и производит впечатление персонажа-функции. Тезис о неограниченной свободе творческой воли является характерным и для эстетики романтизма. В системе романтической поэтики герой тоже часто оказывался лишь своеобразной «функцией» — в том смысле, что его поведение, поступки, судьба в целом были изначально заданы, predeterminedены авторской позицией. «Заданность героя уже сама по себе продуцирует причины и следствия его поступков»¹¹⁵, — справедливо отмечает Л. А. Капитанова. В итоге изначально присущий набоковскому роману эффект «функциональности» персонажа, тотальной зависимости героя от автора многократно усиливается за счет привлечения романтического подтекста.

Своеобразное форсирование приемов романтической поэтики в системе отношений «автор — герой», безусловно, отразилось на выстраивании внутреннего плана персонажа. Тщательная психологизация и детализация при изображении характера встречались в романтизме весьма редко. Набоков доводит этот романтический принцип до крайнего предела, почти до абсурда, хотя проясняется это, может быть, и не сразу. Частым мотивом романтической повести о художнике становились размышления героя о своем искусстве, порой сомнения в подлинности собственного таланта. Они вели (во всяком случае, могли вести) к углублению в его личностную структуру. «Точно ли есть во мне *нечто*, отличающее меня от других? Точно ли в душе моей есть какой-нибудь огонь — небесный или... почему я знаю какой, и что он такое, и пусть он будет, что ему угодно! <...> Или во мне

¹¹³ См., напр.: Капитанова Л. Повествовательная структура русской романтической повести (20 — 30-е годы XIX века). Псков, 1997. С. 8.

¹¹⁴ Набоков В. Интервью Альфреду Аппелю, сентябрь 1966 г. // Набоков В. В. Собр. соч. американского периода: в 5 т. Т. 3. С. 596.

¹¹⁵ Капитанова Л. Указ. соч. С. 24.

нет ничего творческого, созидательного: *я не художник?!*¹¹⁶, — задается мучительными вопросами Аркадий, герой «Живописца» Н. Полевого. У набоковского же героя на удивление отсутствуют какие бы то ни было размышления о своем занятии и своем даре. Он полностью растворен в шахматах, но шахматную игру как феномен своего существования отразить не способен. Для самого Лужина шахматы — не свободное творчество, а, скорее, некий фатум, почти в античном смысле¹¹⁷. Романтический герой, хотя и сознавал себя «слабым орудием», все же был индивидуальностью, Творцом в подлинном смысле слова: творя бессознательно, он не сомневался в высоком назначении искусства и в божественной природе вдохновения. Лужин же, по сути, лишен творческой индивидуальности, и творит он, если можно так выразиться, пассивно. У набоковского шахматного гения нет потребности в творчестве как созидании нового¹¹⁸; он лишь медиум, посредник между шахматной доской и миром шахматных идей, а в действительности — между Автором и произведением. Неудивительно, что даже соперник Лужина Турати оказывается в романе в большей степени «взыскательным художником». Если последнего отличает творческая дерзость, «склонность к фантастической дислокации» (II, 361), то его визави «застыл в своем искусстве, бывшем новым когда-то, но с тех пор не пошедшем вперед» (II, 362).

Таким образом, Лужин в основных своих качествах не просто уподоблен романтическому герою, а в чем-то «перерастает» его — причем как бы в «обратную сторону», предельно схематизируясь. Перекодировка художественных систем, как известно, исключает их полное отождествление¹¹⁹. Способом подобной художественной перекодировки становится у Набокова метафоризация используемых романти-

¹¹⁶ Полевой Н. Избранные произведения и письма. С. 194.

¹¹⁷ Ср.: Злочевская А. Набоков и Гоголь. С. 28.

¹¹⁸ Пожалуй, ярче всего на действительную эстетическую глухоту Лужина намекает равнодушие героя к поэзии. По словам невесты героя, «стихи он плохо понимает из-за рифм, рифмы ему в тягость» (II, 408). Ср. известную характеристику Онегина: «Не мог он ямба от хорея, / Как мы ни бились, отличить»). Безразличие героя к поэтическому творчеству словно противостоит поэтической организации самого набоковского текста. О «внутренней поэзии» «Защиты Лужина» см.: *Tammi P.* Op. cit. P. 135–145. Ср.: Воронина О. Ю. «Акмеистическая ясность» романа В. Набокова «Защита Лужина» // Набоковский вестник. Вып. 6. Набоков и серебряный век. СПб., 2001. С. 106.

¹¹⁹ См., напр.: Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Избр. статьи. Т. 1. С. 148–160.

ческих мифологем, а следствием — их своеобразное «умертвление», превращение в некий косный материал, из которого Автор создает новую систему. С этих позиций набоковский Лужин являет собой своего рода слепок с романтического героя, его муляж, симулякр¹²⁰. Самостоятельной жизни у персонажа фактически нет, ибо его внутреннее «я» полностью тождественно шахматам, по сути представляя из себя «набор однонаправленных признаков»¹²¹. В этом плане Лужина можно сравнить с «нулевыми героями», характерными для литературы первой половины и середины XX столетия — мы встречаем их у Кафки, Камю, Беккета. Поэтому трудно согласиться с рядом критиков и исследователей, наделяющих Лужина «человеческой теплотой»¹²² и «сложным внутренним миром»¹²³. Парадокс набоковского письма как раз во многом в том и состоит, что оно мастерски создает обманчивый эффект психологизма, сосредоточенности автора на изображении внутреннего мира персонажа. Писатель умело маскирует свой роман под традиционные (как романтические, так и реалистические¹²⁴) литературные дискурсы, конструируя на деле качественно иную художественную реальность.

Подводя окончательный итог, еще раз отметим, что в «Защите Лужина» Набоков активно и достаточно произвольно использует характерные для литературы эпохи романтизма элементы — как при организации сюжета, так и при создании образа главного героя, свободно

¹²⁰ На мнимость сходства Лужина с героями романтиков и его обманчивую притягательность обратили внимание Е. Жиличев и В. Тюпа. «Сходство Лужина с романтическим героем, — отмечают исследователи, — несомненно, имеется: болезненная гениальность, яркая странность... Однако это сходство поверхностное, поскольку само внутреннее “я” героя при ближайшем рассмотрении иллюзорно» (Жиличев Е. В., Тюпа В. И. Иронический дискурс В. Набокова («Защита Лужина») // Кормановские чтения. Вып. 1. Ижевск, 1994. С. 195. Ср. также: Жиличев Е. В. Метапоззис романа В. Набокова «Защита Лужина» // Молодая филология: сб. науч. трудов. Новосибирск, 1996. С. 30–35). По мнению Е. Жиличева и В. Тюпы, «“Защита Лужина” — это глубоко иронический дискурс, где роман притворяется сонетом, а сонет притворяется романом, не будучи ни тем, ни другим» (Указ. соч. С. 193). О сонетной композиции романа см.: Лайнер И. Л. Сонетная композиция романа Владимира Набокова «Защита Лужина» // Пушкин и Крым. IX Крымские пушкинские международные чтения: материалы в 2-х кн. Кн. 2. Симферополь, 2000. С. 190–195.

¹²¹ Гинзбург Л. О литературном герое. Л., 1979. С. 89.

¹²² Новик Ал. Указ. соч. С. 69 и др. (см. также прим. <61>).

¹²³ Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина. С. 61.

¹²⁴ См., напр.: Меерсон О. Указ. соч.

контаминируя и творчески переосмысливая излюбленные романтические фабулы (в частности, о судьбе гения и об игре). В мотивном наполнении этих структур писатель также учитывает опыт романтиков. Однако художественная природа и функционирование традиционных мотивов претерпевают у него существенные изменения. Вот как описывает такие ситуации Л. Я. Гинзбург: «В глубине самых сложных, динамических литературных систем продолжают существовать традиционные роли, типологические модели. Но существование их коренным образом преобразовано, функции сознательно нарушены»¹²⁵. Основное направление подобной трансформации у Набокова можно определить как переход от мифопоэтических смыслов к смыслам метафорическим¹²⁶. В отличие от образного, на грани мифологического, мировидения романтиков, писатель демонстрирует целиком «игровое» восприятие действительности.

¹²⁵ Гинзбург Л. Указ. соч. С. 41.

¹²⁶ Вспомним об излюбленном набоковском приеме реализации метафоры. О мифологическом и метафорическом мышлении см., напр.: *Потебня А. А.* Из записок по теории словесности // Потебня А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 414–447; *Фрейденберг О. М.* Происхождение греческой лирики // Вопросы литературы. 1973. № 11. С. 103–123.





Глава III

РОМАНТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В «ПРИГЛАШЕНИИ НА КАЗНЬ»

Роман «Приглашение на казнь» (1934) — одно из самых сложных и загадочных набоковских творений. Со времени его появления и до наших дней это произведение вызывает непреходящий интерес критиков и литературоведов. Литература, ему посвященная, огромна — десятки статей как зарубежных, так и в российских набоковедов, а также отдельные монографии и сборники¹. Предлагаемые в ней прочтения звучат одно интереснее и убедительнее другого. При этом, несмотря на то, что трактовки подчас прямо противоположны, они ни в коей мере не отменяют друг друга. Как пронизательно заметил а еще З. Шаховская, «“Приглашение на казнь” имеет множество интерпретаций, может быть разрезано на разных уровнях глубины»². Таков статус самого текста.

Одна из основополагающих особенностей романа Набокова, которая одновременно является его ведущим конструктивным принципом, — ярко выраженная цитатность, богатство интертекстуальной игры. «Приглашение на казнь» — это своего рода компендиум аллюзий и отсылок к текстам самых разных авторов и эпох. Среди них исследователи отмечают произведения Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Толстого, Блока, Л. Андреева, Юго, Стендаля, Л. Кэррола, Диккенса, Кафки и др. Одной из ведущих интертекстуальных сфер романа становится романтическая литература, ее характерные образы и мотивы. При том что сам факт наличия

¹ См., напр.: *Connolly J., ed. "Invitation to a Beheading": A Critical Companion*. Evanston, 1997; *Shapiro G. Delicate Markers: Subtexts in Vladimir Nabokov's "Invitation to a Beheading"*. Middlebury Studies in Russian Literature. Vol. 19. New York, 1998; *Радько Е. В.* Роман В. Набокова «Приглашение на казнь» (Поэтика мнимости): дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005.

² *Шаховская З.* В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С. 97.

в романе многочисленных романтических подтекстов и авторской игры с ними уже неоднократно отмечался исследователями³, все вычленяемые параллели преимущественно рассматриваются по отдельности, но не сводятся в целостную систему. Попытаемся восполнить этот пробел, выявив тесную внутреннюю связь между традиционными романтическими элементами в произведении Набокова и обозначив основные принципы их функционирования.

Если в «Защите Лужина» романтический претекст как бы завуалирован и остается нераспознанным до тех пор, пока к сюжету не подобран необходимый ключ, то в «Приглашении на казнь» присутствие узнаваемых мотивов и топосов литературы эпохи романтизма более очевидно, а игра с ними носит открытый характер⁴. К романтизму отсылает, прежде всего, так называемый «тюремный комплекс» образов и мотивов.

На событийно-сюжетном уровне «Приглашение на казнь» — роман о пребывании в тюрьме осужденного на смерть воспитателя детского сада Цинцинната Ц., преступление которого состоит в том, что он оказывается «непрозрачным» в мире «прозрачных друг для дружки душ» (IV, 55). В романе описываются последние дни узника, с момента вынесения ему смертного приговора до казни. Окружающие Цинцинната в тюрьме лица делают все возможное для того, чтобы герой проникся преданностью и уважением к палачам и воспринял свою смерть

³ Ср., напр.: «Один из ведущих повествовательных пластов “Приглашения на казнь” пародирует штампы романтической литературы: средневековая готика, бегство от действительности, гений и толпа, злодеи и жертвы, зачатие героя от “неизвестного бродяги, разбойника, плотника...”, явление потерянной матери и пр.» (Козлова С. М. Утопия истины и гносеология отрезанной головы в «Приглашении на казнь» // Звезда. 1999. № 4. С. 181). См. также: Млечко А. В. Пародия как элемент поэтики романов В. В. Набокова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1998. С. 17–18; Скопечная О. Примечания // Набоков В. Собр. соч. русского периода. Т. 4. С. 609, 610, 614, 616 и др.); Федунина О. В. «Мельмот Скиталец» Ч. Р. Метьюрина и «Приглашение на казнь» В. В. Набокова: форма сна и картина мира // Готическая традиция в русской литературе / под ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2008. С. 267–296, 334–337; Матвеева Ю. В., Шамакова Е. М. Несколько наблюдений над реминисцентной природой творчества Владимира Набокова // Уральский филологический вестник. 2012. № 1. С. 57–70.

⁴ Весьма любопытно в этой связи, что А. Пури́н, приписывающий творчеству Набокова некий антиромантический пафос (см. гл. 1, сн. <36>), назвал «Приглашение на казнь» «досадным выпадением (!) из общего строя русскоязычных набоковских романов, сбоем системы, внеромантической по своей природе» (Пури́н А. Пиротехник, или романтическое сознание // Нева. 1991. № 8. С. 173).

как благо. Набоковедами не раз отмечалось, что писатель, возможно, пародийно реализовал в романном пространстве проект В. А. Жуковского, изложенный последним в статье «О смертной казни» (1849)⁵: «Не уничтожайте казни, но дайте ей образ величественный, глубоко трогательный и ужасающий душу; удалите от ее совершения все чувственное; дайте этому совершению характер таинства (в тексте романа встречается характеристика казни как «таинства» (IV, 154) — *Н. К.*), чтобы при этом совершении всякий глубоко понимал, что здесь происходит нечто принадлежащее к высшему разряду, а не варварский убой человека, как быка на бойне. <...> Казнь преступника должна возбудить в ее свидетелях не один страх наказания... она должна возбуждать все высокие чувства души человеческой: веру, благоговение перед правдою, сострадание, любовь христианскую»⁶.

Описание суда в набоковском романе отдельными своими деталями напоминает аналогичную сцену в новелле Эдгара По (одного из любимых писателей Набокова в детстве) «Колодец и маятник» (1842). Цинциннату объявляют смертный приговор шепотом: «Седой судья, припав к его уху, подышав, сообщив, медленно отвернулся, как будто отлипал» (IV, 47). И далее: «Обрывки этих речей, в которых, как пузыри воды, стремились и лопались слова “прозрачность” и “непроницаемость”, звучали теперь у Цинцинната в ушах, и шум крови превращался в рукоплескания...» (IV, 54). Герой новеллы По, в свою очередь, вспоминает: «Слова смертного приговора — страшные слова — были последними, какие различило мое ухо. Потом голоса инквизиторов слились в смутный дальний гул»⁷. Оба персонажа запоминают характерные детали в облике судей и присутствующих на суде: «Он видел их напряженные лбы, он видел ярко-цветные панталоны щеголей, ручные зеркала и переливчатые шали щеголих, — но лица были неясны... Адвокат и прокурор, оба крашенные и очень похожие друг на друга... проговорили с виртуозной скоростью те пять тысяч слов, которые полагались каждому. Они говорили попеременно, и судья, следя за мгновенными репликами, вправо, влево мотал головой, и равномерно мотались все головы ...» (IV, 54); «Я видел губы судей

⁵ См., напр.: *Шаховская З.* Указ. соч. С. 71; *Сконечная О.* Примечания // Набоков В. Собр. соч. русского периода. Т. 4. С. 630). Прямое упоминание об этом «гнусно-благодном» и «подло-величественном» (IV, 383) предложении Жуковского возникает на страницах «Дара».

⁶ *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч.: в 3 т. Т. 3. Пг., 1918. С. 286.

⁷ *По Э.* Избранное: Стихотворения. Проза. Эссе. М., 1984. С. 316–317.

над черными мантиями. Они показались мне белыми — белей бумаги, которой я поверяю эти строки... Я видел, как движенья этих губ решают мою судьбу, как эти губы кривятся, как на них шевелятся слова о моей смерти. Я видел, как они складывают слоги моего имени; и я содрогался, потому что не слышал ни единого звука»⁸.

Сама ситуация узничества, положенная в основу произведения, являлась в эпоху романтизма одной из наиболее продуктивных: к ней обращались Байрон и В. Скотт, Гюго и Метьюрин, Э. Т. А. Гофман и Э. По, Стендаль, и Дюма, Пушкин, Лермонтов, Жуковский⁹. Повествование подобного рода заключало в себе несколько устойчивых мотивов и положений, которые варьировались от произведения к произведению с небольшими различиями.

Важным звеном в построении «тюремного» сюжета часто оказывалась ситуация побега. В «Приглашении на казнь» мотив побега в первую очередь связан с Эммочкой, маленькой дочерью директора тюрьмы. В каталоге тюремной библиотеки Цинциннат находит ее рисунки, изображающие побег узника, и именно она дает Цинциннату надежду на освобождение: «Мы убежим, и вы на мне женитесь» (IV, 137). Здесь отчетливо возобновляется традиционный романтический мотив спасения пленного героя влюбленной в него девушкой, реализованный, в частности, в «Корсаре» (1814) Байрона и «Кавказском пленнике» (1821) Пушкина. Причем, помимо неопределенно широкого круга возможных отсылок, в романе присутствует и явная реминисценция из «Соседки» Лермонтова (1840), входящей в «тюремный цикл» поэта:

У отца ты ключи мне украдешь,
Сторожей за пирушку усадишь,

⁸ Там же. С. 316.

⁹ См., напр.: *Жирмунский В.* Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 239–256. Новый импульс к развитию «тюремная» тема получает в литературе XX века. При сохранении некоторых традиционных смыслов на первый план выдвигается философская (прежде всего, экзистенциального характера) или социальная (антиутопическая) проблематика. В «Приглашении на казнь» можно усмотреть как экзистенциальные мотивы, так и определенные черты жанра антиутопии (См., напр.: *Brostrom K. N.* The Heritage of Romantic Depictions of Nature in Turgenev // *American Contributions to the Ninth International Congress of Slavists. Vol. 2. Literature, Poetics, History.* Columbus, 1983. P. 93; *Гальцева Р., Роднянская И.* Помеха — человек: Опыт века в зеркале антиутопий // *Новый мир.* 1988. № 12. С. 217–230; *Ланин Б. А.* Русская литературная антиутопия. М., 1993. С. 53–64; *Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина. СПб., 2004. С. 109–110), — Набоков вместе с тем особенно значительно ориентирован именно на предшествующую традицию разработки темы.

А уж с тем, кто поставлен к дверям,
Постараюсь я справиться сам.

Избери только ночь потемнея,
Да отцу дай вина похмельнея,
Да повесь, чтобы ведать я мог,
На окно полосатый платок¹⁰.

В сознании мечтающего о бегстве героя Набокова возникает отражение именно этого сюжета: «Будь ты взрослой, — подумал Цинциннат, — будь твоя душа хоть слегка с моей поволокой, ты, как в поэтической древности, напоила бы сторожей, выбрав ночь потемней...» (IV, 71)¹¹.

Как представляется, замечание о «поэтической древности», заключая в себе несколько соотнесенных друг с другом смыслов, может служить неким ключом к функционированию всего комплекса узнических мотивов в «Приглашении на казнь». Во-первых, причисленные к «туманам древности» (IV, 58) произведения писателей XIX столетия, будучи созданы задолго до описываемых событий, оказываются бесконечно далекими от современных героям реалий («мало что уцелело от легендарных времен» (IV, 73)), поэтому они и воспринимаются Цинциннатом как «древние», подлинно «мифические». Однако семантический диапазон словосочетания «поэтическая древность» в тексте романа существенно шире того буквального смысла, который вкладывает в него Цинциннат, — он реализуется на уровне авторского замысла. Ведущая в произведении тема творчества так или иначе подразумевает разговор и о сугубо литературных, эстетических характеристиках упоминаемых текстов — писательском видении действительности, сюжетной организации произведения, стилевых особенностях, манере изложения. В данном аспекте ключевым, опорным словом в рас-

¹⁰ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 4 т. Л., 1979–1981. Т. 1. С. 441.

¹¹ Впервые эта отсылка отмечена в статье: Шапиро Г. Русские литературные аллюзии в романе Набокова «Приглашение на казнь» // Russian Literature 9:4 (1981). С. 371. Говоря о ней, исследователи анализируют, как правило, именно сюжетную ситуацию в романе Набокова в соотнесении с лермонтовским текстом (в частности, обращая внимание на пародийное переворачивание облика лермонтовского героя у Набокова: если персонаж «Соседки», по-видимому, обладал недожонной физической силой, то Цинциннат «мог сойти за болезненного отрока» (IV, 83)). При этом не затрагивается вопрос о структуре и функционировании самой аллюзии (см., напр.: Шапиро Г. Русские литературные аллюзии в романе Набокова «Приглашение на казнь». С. 370–371; Сендерович С., Шварц Е. Вербная штука. Набоков и популярная культура. Статья первая // Новое литературное обозрение. 1997. № 24. С. 102).

смаатриваемом словосочетании становится эпитет «поэтическая», указывающий на принадлежность даже не столько именно к поэзии, сколько к литературе в целом, а существительное «древность», несмотря на все уважение Создателя текста к классикам, в употребленном значении встает в один синонимический ряд с такими понятиями, как «устарелость», «старомодность», «несостоятельность перед лицом сегодняшнего дня».

Таким образом, характеризуя классическую литературу XIX века как «поэтическую древность», Набоков лишний раз намекает на наличие в своем романе металитературного слоя. Эта металитературность «Приглашения на казнь» проявляется как в постоянной демонстрации автором своего присутствия в тексте и настойчивом подчеркивании условности происходящего («Итак — подбираемся к концу. Правая, еще непочатая часть развернутого романа... вдруг ни с того ни с сего оказалась совсем тощей...» (IV, 47)), так и в обыгрывании традиционных образов, мотивов, стиля (в интересующем нас случае — закрепленных за романтической эпохой). С этих позиций роман может быть прочитан как полемика или игра с устоявшимися литературными моделями и стереотипами¹².

Хотя конкретным воплощением «поэтической древности» выступает у Набокова лермонтовская «Соседка», это стихотворение с легкостью включается в обширный ряд сходных по тематике и стилю текстов. Неудивительно, что в сознании Цинцинната, неплохо знакомого с литературой («по вечерам же упивался старинными книгами под ленивый, пленительный плеск мелкой волны...» (IV, 57)), воспроизводятся расхожие романтические штампы¹³. Причем в размышлении

¹² Металитературное прочтение «Приглашения на казнь» как игры с «мифическим девятнадцатым веком» (IV, 58) см., напр., в: *Жиличев Е. В.* Элементы метапоэтической организации литературного текста в романе В. Набокова «Приглашение на казнь» // Молодая филология: сб. науч. трудов. Вып. 2. Новосибирск, 1998. С. 155–167. Ср. несколько иной, своего рода «традиционалистский» подход А. Долинина к литературной составляющей романа: «Сочинения Цинцинната продолжают традицию русской лирики, как бы переводя ее на язык прозы, и потому в них то и дело „оживают“ голоса „древних“ предшественников-прародителей — Жуковского, Баратынского, Кюхельбекера, Тютчева, Лермонтова (недаром героя ведут на его собственную тризну “кремнистыми тропами”), Блока и, конечно же, Пушкина...» (*Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина. С. 123).

¹³ Ср., напр., замечание О. Сконечной о том, что мир Цинцинната — это «мир штампов, мир стертых знаков культуры» (*Сконечная О.* Традиции русского символизма в прозе В. В. Набокова 20–30-х годов. Дис. ... канд. филол. наук. М., 1994.

ях героя нет ни капли иронии, Цинциннат поначалу действительно способен оперировать лишь шаблонами: «Кабы вот таким ребенком осталась, а вместе повзрослела, поняла — и вот удалось бы: горящие щеки, черная ветреная ночь, спасение, спасение...» (IV, 75)¹⁴. Несамостоятельная, нетворческая природа такого мышления для Набокова очевидна; медитация в духе «поэтической древности» уже не оправдывает себя и не может привести героя к освобождению. Стоит отметить, что здесь Набоков заманивает в ловушку не только персонажа, но и читателя, заставляя его поверить в то, что знакомая сюжетная ситуация и разрешится традиционным образом. Однако привычные литературные правила не срабатывают: Эммочка, поначалу взяв на себя роль спасительницы, в итоге обманывает Цинцинната, и вместо того чтобы обрести желанную свободу, тот попадает в директорскую квартиру. Если мечты героя о девушке-освободительнице фиксируют общее место всей романтической литературы, то концовка этих размышлений Цинцинната допускает несколько большую степень конкретизации: «И напрасно я повторяю, что в мире нет мне приюта... Есть! Найду я! В пустыне цветущая балка! Немного снегу в тени горной скалы!» (IV, 75) С определенной долей вероятности можно утверждать, что в сознании персонажа вновь отражаются именно лермонтовские образы и мотивы, которые, хотя и указывают на некий вполне узнаваемый круг стихотворений («На севере диком стоит одиноко...» (1841), «Утес» (1841), «Три пальмы» (1839)), напрямую не соотносятся

С. 89), или вывод о природе набоковского романа А. В. Млечко: «“Приглашение на казнь”... есть изящная и любопытная амальгама тех или иных литературных штампов, портативный складень отживших, но все пытающихся взять свое культурных клише ...» (Млечко А. В. Игра, метатекст, трикстер: пародия в «русских» романах В. В. Набокова. Волгоград, 2000. С. 88–89).

¹⁴ Ср., напр., в сцене ночного побега героя «Кавказского пленника» Пушкина, спасенного Черкешенкой: «... взгляд ее безумный / Любви порыв изобразил. / Она страдала. Ветер шумный, / Свистя, покров ее клубил» (Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. Л., 1977–1979. Т. 4. Л., 1978. С. 99). Е. Жиличев прямо указывает на «Кавказского пленника» Пушкина и одноименный рассказ Толстого как на источник мотива бегства узника в набоковском романе (Жиличев Е. В. Элементы метапоэтической организации литературного текста в романе В. Набокова «Приглашение на казнь». С. 159). А. Долинин, в свою очередь, анализируя рассматриваемый мотив, указывает и на традицию «десятков авантюрных романов», не приводя, впрочем, конкретных примеров (Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина. С. 114), а Н. Букс обнаруживает пародийную связь со сказкой Ю. Олеши «Три толстяка» (1928) (Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. М., 1998. С. 132–133).

ни с одним из них по отдельности¹⁵ (в связи с этим примечательно то обстоятельство, что именно Лермонтов, в отличие от Пушкина, Гоголя, Толстого, не назван в романе, а упоминается как автор «древних стихов»¹⁶). В восприятии героя границы между отдельными произведениями как бы стираются, что лишний раз подчеркивает их историческую «древность». Но если Цинциннат Ц., забывающий конкретные тексты, бессознательно воспроизводит общие формулы, то на авторском уровне эта размытость, стертость выступает как осознанный прием, писательская установка в отношении определенной традиции, тексты которой оказываются нарочито не дифференцированы, предстают неким нерасчленимым целым. Поскольку сходным образом, как мы увидим, функционируют в романе и другие текстовые фрагменты, отсылающие к романтическим произведениям на тему узничества, то в этом плане «поэтической древностью» оказывается все литературное наследство романтической эпохи, используемое Набоковым как материал для конструирования нового художественного космоса.

Мотив побега развивается в «Приглашении на казнь» и в другой сюжетной плоскости: Цинциннат с волнением ожидает таинственного спасителя, который пробивает потайной ход к нему в камеру; однако вместо благородного избавителя к герою вваливаются палач м-сье Пьер и директор тюрьмы Родриг Иванович¹⁷. Явная литератур-

¹⁵ Ср. с замечанием Я. В. Погребной: «Обращаясь к Лермонтову, Набоков предпочитает “не цитату, а вольный пересказ”, примеривая лермонтовские строки “на себя”, стремясь сделать их “своими”» (*Погребная Я. В.* Мнимость смерти и материальность памяти в лирике М. Ю. Лермонтова и В. В. Набокова // М. Ю. Лермонтов. Проблемы изучения и преподавания: межвуз. сб. науч. тр. Вып. 4. Ставрополь, 1997. С. 103).

¹⁶ В качестве автора «старых, старых стихов» (IV, 166) появляется в романе и Тютчев. Строка из его стихотворения «Последняя любовь» (1852) вплетена в страстный монолог Цинцинната: «...И вода бросает колеблющийся блеск на ровные строки старых, старых стихов, — о, как на склоне, — ведь я знаю, что этого не надо, — и суеверней! — ни воспоминаний, ни боязни, ни этой страстной икоты: и суеверней! и я так надеялся, что все будет прибрано, все просто и чисто» (IV, 166) (впервые отмечено: *Шапиро Г.* Русские литературные аллюзии в романе Набокова «Приглашение на казнь». С. 372).

¹⁷ А. Долинин считает, что Родриг у Набокова «должен вызывать ассоциацию с романтической поэмой» (*Долинин А.* Цветная спираль Набокова // В. В. Набоков. Рассказы. «Приглашение на казнь»: роман. Эссе, интервью, рецензии. М., 1989. С. 461). Г. Шапиро, в свою очередь, полагает, что имя «Родриг» восходит к переводам романсов Гердера о Сиде, выполненным В. Жуковским (1831) и П. Катениным (1822–1823) (*Shapiro G.* Delicate Markers: Subtexts in Vladimir Nabokov’s “Invitation to a

ность эпизода с подкопом тем более очевидна, что на это открыто намекает сам автор: «...Стояла бесстрастная, каменная ночь, — но в ней, в глухом ее лоне, подтачивая ее мощь, пробивалось нечто совершенно чуждое ее составу и строю. Или это старые, романтические бредни, Цинциннат?» (IV, 131). Рассуждения повествователя весьма парадоксальны: в сознании героя проигрываются те сюжеты «тюремной» литературы эпохи романтизма, которые связаны с освобождением узника («Кавказский пленник» Пушкина, «Пармская обитель» (1839) Стендаля, «Граф Монте-Кристо» (1846) Дюма и др.). Но во внутреннем монологе Цинцинната они неожиданно наделяются противоположным смыслом, уравниваясь с признанием невозможности обрести волю. Это внешнее противоречие легко снимается, если принять во внимание, что важнейший смысл упоминания о романтической традиции — металитературный, автор снова намекает на «книжность» всего происходящего с героем, напоминая ему о том, что тот всего лишь персонаж, «заключенный» в книгу и полностью зависимый от воли Творца текста. Замечание о «старых, романтических бреднях», функционально сближаясь с упоминанием о «поэтической древности», является прямым авторским указанием на игру с сюжетами литературы романтизма и одновременно служит предупреждением Цинциннату о готовящейся ловушке.

Мотив потайного хода, ведущего из одной камеры в другую, в первую очередь заставляет вспомнить роман Александра Дюма «Граф Монте-Кристо» (1846), в котором узник замка Иф аббат Фариа, сделав подкоп, попадает в камеру к Эдмону Дантесу¹⁸. Прорытый туннель служит впоследствии средством сообщения между камерами, и заключенные, сдружившись, начинают ходить в гости друг к другу. Набоков пародийно переворачивает эту ситуацию: навязывающий себя

Beheading». P. 130). Еще одним возможным источником может служить стихотворение Пушкина «Родрик» (1835) («На Испанию родную...»). По замечанию В. П. Старка, мотив этого пушкинского произведения отразился в пьесе Набокова «Трагедия господина Морна» (1924) (Старк В. П. А. С. Пушкин и творчество В. В. Набокова: дис. в форме науч. докл. ... д-ра филол. наук. СПб., 2000. С. 8).

¹⁸ Отсылка к роману А. Дюма впервые отмечена в статье: Houk G. The Spider and The Moth: Nabokov's "Priglasenie na kazn'" as Epistemological Exhortation // Russian Literature 28:1 (1985). Special Issue. The Russian Avant-Garde XVII. Belyj, Nabokov, Bulgakov. P. 35. Ср.: Toker L. Nabokov: The Mystery of Literary Structures. Ithaca, London, 1989. P. 126n; Сендерович С., Шварц Е. Вербная штучка... С. 107; Скопечная О. Примечания // Набоков В. Собр. соч. русского периода. Т. 4. С. 629; Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина. С. 114.

в друзья к Цинциннату палач м-сье Пьер приглашает несчастного узника в свою камеру, чтобы продемонстрировать ему орудие будущей казни. Еще одним возможным источником данного эпизода может служить фрагмент из романа Э. Т. А. Гофмана «Эликсиры сатаны» (1816), где к находящемуся в заточении капуцину Медарду пробивает ход преследующий его страшный двойник. В этой связи примечательно, что м-сье Пьер выступает своего рода демоническим двойником Цинцинната.

Наконец, еще одно весьма неожиданное сближение фиксируется между текстом Набокова и стихотворением Д. С. Мережковского «Да не будет» (1909):

Надежды нет, и нет боязни.
Наполнен кубок через край.
Твое прощенье — хуже казни,
Судьба. Казни меня, прощай.

Всему я рад, всему покорен.
В ночи последний замер плач.
Мой путь, как ход подземный, черен —
И там, где выход, ждет палач¹⁹.

Произведение Мережковского не связано напрямую с «тюремной» литературой; возникающие здесь мотивы казни, подземного хода и палача имеют сугубо метафорический характер: тюрьмой предстает все человеческое бытие как таковое (преимущественно в этом аспекте концепт тюрьмы и представлен у символистов, репрезентируя характерный для всей мировой литературы топос «жизнь — тюрьма»²⁰). Но, что интересно, указанные смыслы отчетливо возникают и в набоковском романе, автор в пространстве текста снова будто бы опредмечи-

¹⁹ Мережковский Д. С. Собр. стихотворений. СПб., 2000. С. 262. Связь между «Приглашением на казнь» и стихотворением Мережковского установлена А. В. Успенской и Г. Г. Мартыновым (См.: Мартынов Г. Г., Успенская А. В. Примечания // Мережковский Д. С. Указ. соч. С. 681; См. также: Успенская А. В. Мережковский и Набоков // Литературоведческий журнал. 2001. № 15. С. 108–123).

²⁰ Ср., напр.: «Мой мир — тюрьма. В нем, к смерти осужден <...> / За что не знаю, мучусь бесконечно» (Н. Минский, «Свет правды» (1892). Цит. по: Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999. С. 84); «Мы лежим на холодном и грязном полу, / Присужденные к вечной тюрьме. / И упорно и долго глядим в полумглу: / Ничего, ничего в этой тьме!» (К. Бальмонт, «В тюрьме» (1899) (Бальмонт К. Стихотворения. Библиотека поэта. Л., 1969. С. 171). О бытовании этого мотива у символистов см.: Ханзен-Леве А. Указ. соч. С. 99–100.

вает (см. в этой связи главу 2 <с. 23>), метафору «жизнь есть тюрьма», реализуя ее в жизнеподобных образах.

В обоих рассмотренных сюжетных ситуациях (как в истории с Эмочкой, так и в эпизоде с подкопом) мы сталкиваемся с мотивом «ложного побега», также нашедшим отражение в творчестве романтиков. В этом плане показателен «Мельмот Скиталец» Ч. Р. Метьюрина²¹ (1820), где в качестве темницы выступает католический монастырь в Мадриде (само уподобление монастыря тюрьме восходит еще к «Монахине» (1760) Дидро). Ситуация ложного побега возникает у Метьюрина дважды, будучи оформлена как текст в тексте. Во внутренней рамке помещен рассказ некоего монаха о двух влюбленных, которых он взялся освободить, но, обманув, заточил в монастырском склепе. На внешнем уровне повествование ведется от лица испанца Алонсо Монсады, которому тот же самый монах помогает бежать из монастыря и которого он, как впоследствии оказывается, тоже обманывает — предает в руки Инквизиции. И у Метьюрина, и у Набокова ложное бегство предстает осуществлением коварного замысла, имеющего целью умножить муки героя. Но в абсурдном универсуме «Приглашения

²¹ Более чем сдержанная оценка, которую Набоков дает «Мельмоту Скитальцу» в своих комментариях к «Евгению Онегину» («Книга эта, хотя и превосходящая творения Льюиса и миссис Радклиф, несомненно второсортна, а высокая оценка, которую ей (во французском переложении) дал Пушкин, — следование французской моде»; «И эту-то чепуху Пушкин называл гениальной!») (Набоков В. В. Комментарии к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998. С. 305, 800)) отнюдь не свидетельствует о том, что роман Метьюрина остался в стороне от интересов создателя «Дара» и «Лолиты». Хорошо известно, что негативная оценка Набоковым текстов того или иного автора часто оказывается знаком открытой полемики с ним, а иногда даже служит признанием тесной внутренней связи. Отдельные образы и мотивы «Мельмота Скитальца» нашли отражение в ряде набоковских произведений. Так, писатель использует аллюзию на Метьюрина в «Лолите», давая имя «Мельмот» автомобилю Гумберта Гумберта (в русском переводе романа оно, однако, заменено автором на «Икар» (см. об этом: Проффер К. Ключи к «Лолите». СПб., 2000. С. 49, 62)). «Приглашение на казнь» соотносится с романом Метьюрина не только посредством ситуации ложного побега, но и через связь мотивов тюрьмы и театральности, а также через общую тему противостояния свободолюбивой личности окружающему миру (католический монастырь у Метьюрина — «страшный, полосатый мир» (IV, 99) у Набокова), стремящемуся навязать героям свою волю, подавить в них духовное начало и самостоятельность мышления. На связь набоковского романа с «Мельмотом Скитальцем» обращает внимание О. В. Федунина, рассматривая в них прежде всего «поэтику сна» (См.: Федунина О. В. «Мельмот Скиталец» Ч. Р. Метьюрина и «Приглашение на казнь» В. В. Набокова: форма сна и картина мира).

на казнь» этот мотив приобретает сугубо игровое наполнение: окружающий мир ведет низкую, подлую игру с Цинциннатом, не стесняясь использовать для достижения собственных целей любые средства; в то же время все художественное пространство романа представляет собой поле авторской игры с литературной традицией: Набоков вновь и вновь ставит своего героя в знакомые ситуации, но каждый раз разрешает их по-новому.

В свою очередь сама ситуация ложного бегства предстает частным воплощением мотива «пытки надеждой»: мучители даруют жертве надежду на спасение, на деле лишь заманивая ее в очередную ловушку. Этот воплотившийся в «Приглашении на казнь» характерный сюжетный ход («Он убедился, — да, это именно к нему идут, его хотят спасти...» (IV, 130)) вслед за Метьюрином использовал весьма популярный французский писатель второй половины XIX века Вилье де Лиль-Адан, чья новелла так и озаглавлена — «Пытка надеждой» (1886)²².

Изложенные наблюдения позволяют сделать вывод о том, что Набоков, разрабатывая в своем романе «тюремный» сюжет, принимал во внимание все упомянутые тексты. Но авторская установка носит особый характер: воспроизводя в том или ином сюжетном эпизоде типичные для литературы романтической поры ситуации и положения, писатель, за редкими исключениями, не отсылает к какому-либо отдельному источнику, а заставляет читателя вспомнить литературный фон в целом — сразу многие характерные общие места романтических произведений на «тюремную» тему (показательно, что романтические аллюзии в «Защите Лужина» функционируют большей частью по той же схеме, однако в «Приглашении на казнь» их дифференцированность оказывается еще слабее). Причем зачастую на обобщение и намеренное стирание различий между отдельными претекстами указывает уже сама структура интертекстуальных отсылок.

Обратимся еще к паре примеров, наглядно иллюстрирующих этот тезис. Камера, в которую заключен Цинциннат Ц., наряду с присущими только ей особенностями, имеет и такие, которые объединяют ее с пристанищами многих литературных узников. Прежде всего, это «паук с потолка — официальный друг заключенных» (IV, 48). Характеристика паука как «друга заключенных» позволила Г. Шапиро усмотреть здесь отсылку к «Шильонскому узнику» (1816) Байрона в пере-

²² Связь между произведениями Метьюрина и Вилье де Лиль-Адана отмечена М. П. Алексеевым (*Алексеев М. П.* Ч. Р. Метьюрин и его «Мельмот Скиталец» // Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец. М., 1983 (Литературные памятники). С. 614–616).

воде Жуковского (1822), где герой называет своего собрата по камере, паука, «другом»²³:

И подземелье стало вдруг
Мне милой кровлей... там все друг,
Все однодомец было мой:
Паук темничный надо мной
Там мирно ткал в моем окне...²⁴

Действительный смысл этой аллюзии лежит, думается, несколько в иной плоскости: сама рассматриваемая цитата полигенетична по своей структуре, т. е. она несводима к какому-либо конкретному источнику и ориентирована на целый ряд текстов, объединенных одним образом²⁵. Так, помимо «Шильонского узника» Байрона / Жуковского, паук как характерный атрибут тюремной жизни появляется, к примеру, в повести Виктора Гюго «Последний день приговоренного к смерти» (1829): «Я уже был близок к обмороку, как вдруг почувствовал у себя на голой ноге ползущие мохнатые лапы и холодное брюшко — потревоженный мною паук удирал прочь»²⁶. А на страницах «Мельмота Скитальца» возникает упоминание именно о «дружбе» узников с пауками и крысами: «Тебе приходится привыкать к другому обществу, смотреть, как вокруг твоей соломенной подстилки ползает паук, слушать, как скребется крыса! Я знаю, что они заводили дружбу с узниками Бастилии и те их прикармливали, — подумай, не пора ли заняться этим и тебе?»²⁷. И это, скорее всего, далеко не полный перечень²⁸. Употребленное Набоковым определение «официальный»,

²³ См.: Шапиро Г. Русские литературные аллюзии в романе Набокова «Приглашение на казнь». С. 371.

²⁴ Байрон Дж. Г. Соч.: в 3 т. М., 1974. Т. 2. С. 38–39.

²⁵ О полигенетичности у Набокова см., напр.: Тамми П. Заметки о полигенетичности в прозе Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 1. СПб., 1997. С. 514–528; Tammi P. Russian Subtexts in Nabokov's Fiction. Four Essays. Tampere, 1999. P. 34–64.

²⁶ Гюго В. Последний день приговоренного к смерти // Гюго В. Собр. соч.: в 15 т. М., 1953–1956. Т. 1. М., 1953. С. 241. Ср. также образ паучьей сети в поэме В. Гюго «Волхвы» (1856).

²⁷ Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец. С. 51. По мысли П. Тамми, мотив «знакомства» узников с пауками в набоковском романе может восходить к «Идиоту» (1869) Достоевского (Tammi P. Invitation to a Decoding. Dostoevskij as Subtext in Nabokov's "Priglasenie na kazn" // Scando-Slavica 32 (1986). P. 65). См.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1972–1990. Т. 8. Л., 1973. С. 51.

²⁸ Так, А. Долинин и Р. Тименчик, помимо отсылок к уже упоминавшимся произведениям Байрона / Жуковского, Гюго и Достоевского, обращают внимание на

буквально понимаемое как «официально дозволенный», «разрешенный начальством», в металитературном осмыслении как раз призвано подчеркнуть регулярную воспроизводимость, привычность и даже тривиальность этого образа. В этом контексте слово «друг» тоже может пониматься уже не в прямом смысле, а в значении «непрерывный спутник», «постоянный атрибут изображения тюрьмы». В «Приглашении на казнь» паук выполняет ту же функцию, что и все остальные образы и сюжетные ходы, относящиеся к «тюремному» комплексу: воспроизвести расхожую модель, создать иллюзию чего-то хорошо знакомого и словно заранее предрешенного, а затем неожиданно ее разрушить.

Полигенетичность набоковской цитаты обнаруживается и в описании подготовки Цинцинната к бегству: «И тогда узник решил, что пора действовать. Страшно спеша, трепеща, но все же стараясь не терять над собой власти, он достал и надел те резиновые башмаки, те полотняные панталоны и куртку, в которых был, когда его взяли; нашел носовой платок, два носовых платка, три носовых платка (беглое преобразование их в те простыни, которые связываются вместе)...» (IV, 143). С. Сендерович и Е. Шварц, комментируя этот фрагмент, справедливо считают, что «скобочный оборот просто указывает на перенос литературного мотива»²⁹. Однако вывод исследователей о том, что мы имеем дело с аллюзией на роман Стендаля «Пармская обитель» (1839), кажется не вполне точным. Бесспорно, что Набоков, помимо других претекстов, ориентируется и на роман Стендаля³⁰, но в данном случае ему снова важно показать не единичность, а многократность,

уже вторичное, пародийное использование мотива «паука в темнице» в «Приключениях Гекльберри Финна» (1884) М. Твена (*Долинин А. А., Тименчик Р. Д.* Примечания // В. В. Набоков. Рассказы. «Приглашение на казнь». Роман. Эссе, интервью, рецензии. М., 1989. С. 508). Ср.: *Toker L.* Op. cit. P. 126 n. В мифопоэтике символистов «паучий» мотив словно получает новую жизнь, избавляясь от романтической клишированности. Ср., напр., у К. Бальмонта: «Пауки сплетают нити. / С пауком и вы плетите / Паутинки в блеске дня. / Замирайте в нежной дреме, / Мне же — каторжником быть» («Каторжник» (1903)) (*Бальмонт К.* Только любовь. М., 1903. С. 93). См. об этом: *Ханзен-Леви А.* Указ. соч. С. 101–102; *Колобаева Л. А.* Русский символизм. М., 2000. С. 203–204.

²⁹ *Сендерович С., Шварц Е.* Вербная штучка... С. 102.

³⁰ Соотнесенность «Приглашения на казнь» с «Пармской обителью» была отмечена также Ж. Нива (*Нива Ж.* От Жюльена Сореля к Цинциннату (Стендаль — Набоков) // *Континент.* М.; Париж, 1996. Вып. 87. С. 296–304) и Л. Токер (*Toker L.* Op. cit. P. 126 n.).

бесчисленную повторяемость литературной ситуации³¹. Сама форма возвратного глагола в третьем лице («простыни связываются») подчеркивает как раз обычность и регулярность действия: подобным образом поступали узники в обыгрываемой романтической литературе. Характерно, что и сам Цинциннат в этом отрывке вместо имени получает родовое классифицирующее наименование «узник».

Таким образом, «тюремная» литература эпохи романтизма превращается в «Приглашении на казнь» в некий единый текст, а аллюзии к ней в большинстве случаев указывают сразу на совокупность однопорядковых в том или ином смысле произведений. Тем самым эти отсылки либо приобретают характер откровенных шаблонов, воспроизведения общих мест (здесь на первый план выходит пародийная функция интертекста³²), либо выступают в качестве своеобразных знаков, указывающих на литературу романтизма как таковую. Причем и в том, и в другом случае специфика использования романтических аллюзий в системе авторской поэтики позволяет говорить скорее об обращении к некоей удаленной по времени и потому слабо дифференцируемой литературной эпохе («туманы древности»), в рамках которой были популярны «тюремные» сюжеты, нежели к романтизму как определенной эстетической системе и историко-литературному направлению. Конкретизировать «узнические» претексты «Приглашения на казнь» сложно и по той очевидной причине, что сами используемые образы и мотивы последовательно варьировались в литературе первой половины XIX века от произведения к произведению, порой принимая нарочито клишированный характер и реализуя в каждом отдельном случае общий мотивный инвариант «тюремной» темы³³.

³¹ На неочевидность стэндалевского подтекста как единственного указывает в этом случае и то, что герой романа Фабрицио дель Донго использует при бегстве не простыни, а «веревки... изготовленные с величайшей тщательностью, частью из шелка, частью из пеньки, с узлами... очень тонкие и довольно гибкие» (*Стендаль Фр.* Собр. соч.: в 18 т. Т. 3. М., 1994. С. 352). Ср. в исторической новелле Ж. Де Нерваля «История аббата де Бюуа. Век XVII» (1850): «Тут же решено было приступить к плетению веревок, используя для этой цели *простыни*, и изготовлению крюков из железных ножек стальных кроватей и гвоздей, вытаскиваемых из камина» (курсив мой. — Н. К.) (*Нерваль Ж. де.* Дочери огня: Новеллы; Стихотворения. Л., 1985. С. 74).

³² Ср.: Млечко А. В. Игра, метатекст, трикстер: пародия в «русских» романах В. В. Набокова. С. 88–98.

³³ На ряд таких общих мест указывает, в частности, В. Бромберт: «убогая (или гостеприимная) камера, жестокость тюремщиков, картины пейзажа... безумие заключенного, надписи на каменных стенах, любовь на расстоянии» (*Brombert V.* The

Эти важные особенности неизбежно приводят к тому, что традиционно выстраиваемое различие между функционированием намеренных интертекстуальных отсылок к источникам и проявлением типологического характера межтекстовых связей в данном случае становится не столь существенным, практически нерелевантным: общее, типическое при анализе элементов интертекста так или иначе будет превалировать над частным, индивидуальным.

Весьма продуктивными в этом отношении оказываются параллели между «Приглашением на казнь» и повестью Виктора Гюго «Последний день приговоренного к смерти» (1829), целиком, как и роман Набокова, посвященной истории осужденного на казнь³⁴.

Сопоставление двух текстов выявляет в первую очередь соответствия в описании некоторых внешних деталей и построении ряда образов. Так, крепость, в которую заключен Цинциннат Ц., находится на вершине скалы («вся крепость громадно высилась на громадной скале, коей она казалась чудовищным порождением»³⁵ (IV, 68)), и подобным же образом в повести Гюго «все здание расположено по гребню

Romantic Prison: The French Tradition. Princeton, 1978. P.9). См. в этой связи также: Austin P. M. The Exotic Prisoner in Russian Romanticism // Russian Literature 16:3 (1984). Special Issue: Russian Romanticism III. P. 217–274.

³⁴ Очень бегло о возможной связи между «Приглашением на казнь» и «Последним днем приговоренного к смерти» говорят А. Долинин и Р. Тименчик, А. Злочевская, А. Бабиков (См.: Долинин А. А., Тименчик Р. Д. Указ. соч. С. 508; Злочевская А. В. Традиции Достоевского в романе В. Набокова «Приглашение на казнь» // Филологические науки. 1995. № 2. С. 6; Бабиков А. Путь к «Дару» Владимира Набокова // Набоковский вестник. Вып. 4. Петербургские чтения. СПб., 1999. С. 161). Более детальное и содержащее ряд интересных наблюдений сопоставление двух произведений проведено в статье Ю. В. Матвеевой и Е. М. Шамаковой (Уральский вестник. 2012. № 1. С. 57–70). Говоря о функционировании романтического контекста в набоковском романе, авторы ссылаются на нашу статью «"Приглашение на казнь" и "тюремная" литература эпохи романтизма (к проблеме "Набоков и романтизм")» (Русская литература. 2001. № 1. С. 203–210), однако упускают из виду тот факт, что взаимосвязь романа Набокова с повестью Гюго была выявлена нами еще раньше (Набоков и Гюго («Приглашение на казнь» и «Последний день приговоренного к смерти») // Studia Slavica. Сборник научных трудов молодых филологов II. Таллинн, 2001. С. 125–135).

³⁵ Я. В. Погребная считает, что тавтологический повтор в описании крепости отсылает к аналогичному приему в лермонтовском стихотворении «Тамара» (1841): «В глубокой теснине Дарьяла, / Где роется Терек во мгле, / Старинная башня стояла, / Чернея на черной скале» (Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. С. 482). См.: Погребная Я. В. Мнимость смерти и материальность памяти в лирике М. Ю. Лермонтова и В. В. Набокова. С. 103. В действительности образ крепости также полигенети-

холма»³⁶. Камера Цинцинната тоже обнаруживает определенное родство с той, в которой ожидает казни Приговоренный Гюго. Особенно интересно отметить, что оба героя, находясь в схожих условиях, испытывают почти тождественные физические ощущения: «Всякий раз, как я наклоняюсь, мне кажется, будто в мозгу у меня переливается какая-то жидкость и мозг мой бьется о стенки черепа»³⁷; «В голове, от затылка к виску, по диагонали, покатился кегельный шар, замер и поехал обратно» (IV, 49).

Зачастую деталь, не имеющая в повести Гюго серьезной функциональной нагрузки, вырастает в набоковском романе до размеров символа. Так, если персонаж Гюго лишь вскользь упоминает о пауке, обитающем в его камере (см. выше), то в «Приглашении на казнь» паук — «меньшой в цирковой семье» (IV, 115) — оказывается одним из главных действующих лиц разыгрываемого спектакля.

Важнейшую идейно-композиционную роль играет в обоих текстах символический образ тюрьмы. У Гюго тюрьма предстает как «страшное чудовище, незримое и по-своему совершенное, в котором человек дополняет здание»³⁸. Сами стражники выступают для героя живыми персонификациями тюрьмы. Однако дальше тюремных стен власть этого монстра, по сути, не распространяется. В набоковском же романе темница, куда заключен персонаж, хотя и имеет мрачный, зловещий вид, на деле вовсе не так ужасна, оказываясь в итоге лишь декорацией, которая разрушается верховной волей Автора. Истинной тюрьмой для Цинцинната Ц. является весь «страшный, полосатый мир», куда он, по собственному признанию, «ошибкой попал»³⁹ (IV, 99). Металитературное прочтение текста позволяет считать своеобразной тюрьмой и всю книгу, в рамки которой персонаж помещен по прихоти автора⁴⁰, и даже ее язык⁴¹.

чен, восходя к целому ряду текстов, в числе которых, к примеру, и уже упоминавшаяся «Пармская обитель» Стендаля.

³⁶ Гюго В. Указ. соч. С. 233.

³⁷ Там же. С. 278–279.

³⁸ Там же. С. 254.

³⁹ По мнению А. Долинина, мотив «жизни-тюрьмы» в «Приглашении на казнь» восходит к сонету Бодлера «На картину “Тассо в темнице” Эжена Делакруа» (1844) (Долинин А. Цветная спираль Набокова. С. 466).

⁴⁰ Там же. С. 485.

⁴¹ См.: Джонсон Д. Бартон. Миры и антимирсы Владимира Набокова. СПб., 2011. С. 48–68.

Помимо образно-символического ряда, параллели между «Приглашением на казнь» и повестью французского романтика можно провести на мотивно-тематическом и сюжетно-композиционном уровнях. Мотивная структура вступающих в диалог текстов обнаруживает ряд сходных составляющих: к примеру, чтение узниками надписей на стенах камеры, воспоминания героев о счастливом прошлом и ужас ожидания ими будущей казни, мечты о бегстве и уже почти обретенное спасение, вдруг обернувшееся иллюзией, свидания с родными. Близость обнаруживается и в общей логике построения сюжета: суд над героем — пребывание в тюрьме — путь через город к месту казни.

В целом можно отметить, что многие ключевые мотивы и ситуации «Приглашения на казнь» вычлениются и в «Последнем дне», но как бы в свернутом виде, «в зародыше». Переработка Набоковым оригинальных элементов претекста снова происходит по линии возрастания их структурно-функциональной значимости. Так, едва намеченный у Гюго мотив «учтивости» тюремщиков и палачей («палачи — люди обходительные»⁴²) становится в романе определяющим. Вскользь брошенное в «Последнем дне» сравнение суда с театром («пока я шел через длинный зал между двумя рядами солдат и толпившимися по обе стороны зрителями, у меня было такое чувство, словно на мне сходятся все нити, которые управляют этими повернутыми в мою сторону лицами с разинутыми ртами»)⁴³ трансформируется в «Приглашении на казнь» в важнейший конструктивный прием: окружающие Цинцинната лица, выступая манифестациями «наскоро сколоченного и покрашенного мира» (IV, 73), уподоблены куклам, марионеткам — они полностью взаимозаменяемы и даже разложимы на составные части.

Важнейшее место в идейной структуре обоих текстов занимает тема творчества и творческого воображения, способного в «предельной» ситуации, перед лицом собственного исчезновения воспарить над эмпирической реальностью. Фантазии Цинцинната подвластно создавать яркие образные картины, одухотворять даже самое приземленное и мертвенное: «И настолько сильна и сладка была эта волна свободы, что все показались лучше, чем на самом деле: его тюремщики показались сговорчивей... в тесных видениях жизни разум выглядывал возможную стежку... играла перед глазами какая-то мечта... словно тысяча радужных иголок вокруг ослепительного солнечного блика на никелированном шаре...» (IV, 87). Приговоренный Гюго в своей ис-

⁴² Гюго В. Указ. соч. С. 288.

⁴³ Там же. С. 230.

поведи тоже предстает человеком, одаренным богатым воображением. Правда, в отличие от набоковского персонажа, в тюремной обстановке он, по собственному признанию, свои способности утрачивает, осознание неизбежной смерти блокирует его творческие силы: «Теперь я пленник. Мое тело заковано в кандалы и брошено в темницу, мой разум в плену у одной мысли. Ужасной, жестокой, неумолимой мысли! Я думаю, понимаю, сознаю только одно: приговорен к смерти!»⁴⁴

Ярким свидетельством творческого потенциала героев предстают их дневники. Дневник, или, точнее, текст Цинцинната введен в повествование по принципу «матрешки»; дневником Приговоренного выступает весь текст повести. И в том, и в другом случае ведение записок психологически мотивировано: для обвиненного в «гносеологической гнусности» это «страстное желание высказаться — всей мировой немоте назло» (IV, 99), для Приговоренного — «единственное средство меньше страдать»⁴⁵. Важно, что дневники не только становятся для их создателей способом самопознания и своего рода внутренней психотерапией — они адресованы направлены во внешний мир, ориентированы на последующее прочтение. «Хотя бы теоретическая возможность иметь читателя» (IV, 167) равно необходима для обоих заключенных. При этом главную силу своей исповеди они склонны видеть не в эстетических достоинствах написанного, а в характере воздействия на предполагаемого адресата. Персонаж Гюго надеется, что его повесть «послужит большим и серьезным уроком»⁴⁶ палачам и судьям и будет способствовать отмене смертной казни. Цинциннату Ц. его миссия представляется еще более глобальной: «Кто-нибудь когда-нибудь прочет и станет весь как первое утро в незнакомой стране. То есть, я хочу сказать, что я бы его заставил вдруг залиться слезами счастья, растаяли бы глаза, — и, когда он пройдет через это, мир будет чище, омыт, освежен» (IV, 74).

Именно творчество оказывается для пишущих некой животворной силой, способной противостоять даже смерти. Но если в повести Гюго в оппозиция «смерть — творчество» едва намечена, то в набоковском романе она обладает большей функциональной значимостью. Как замечает С. Давыдов, Цинциннат «пытается “исписать” страх перед смертью, обезоружить, обезвредить смерть»⁴⁷. Согласимся с подоб-

⁴⁴ Там же. С. 227.

⁴⁵ Там же. С. 235.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб., 2004. С. 109.

ным утверждением, уточнив при этом, что герой романа, не ставя перед собой сознательной цели победить смерть творчеством, интуитивно движется к ее осуществлению. Не случайно последнее написанное им слово — «смерть» — он зачеркивает. Тем не менее, даже сознавая свою особость в окружающем его мире, Цинциннат не может преодолеть страха перед неизбежной гибелью, который все усиливается по мере приближения казни: «Мне совестно, что я боюсь, а боюсь я дико, — страх, не останавливаясь ни на минуту, несется с грозным шумом сквозь меня, как поток, и тело дрожит, как мост над водопадом, и нужно очень громко говорить, чтобы за шумом себя услышать» (IV, 166). Мучительный ужас в ожидании смерти, перерастающий в финале в настоящую истерику, испытывает и Приговоренный Гюго.

Мысль о смерти предстает для обоих героев тем более ужасной, что оба они молоды, физически сильны, полны жизнелюбивых устремлений и надежд. «Нет, я молод, я здоров и силен. Кровь свободно течет у меня в жилах; все мышцы повинуются всем моим прихотям; я крепок телом и духом, создан для долгой жизни, все это несомненно; и тем не менее я болен, смертельно болен, и болезнь моя — дело рук человеческих»⁴⁸, — оплакивает свою горькую судьбу Приговоренный. Ему вторит протагонист Набокова: «А ведь я сработан так тщательно, — думал Цинциннат, плача во мраке. — Изгиб моего позвоночника высчитан так хорошо, так таинственно. Я чувствую в икрах так много туго накрученных верст, которые мог бы в жизни еще пробежать. Моя голова так удобна...»⁴⁹ (IV, 54–55).

Несмотря на паническую боязнь смерти, обоим героям не чуждо стремление разгадать тайну бытия, постичь, что же скрывается за порогом физического существования. Приговоренный Гюго представляет себе несколько возможных вариантов того, что ожидает его после казни. Это или райские области, «бездны света, в которых вечно будет парить» его дух, или, наоборот, «глубокая, страшная пропасть, со всех сторон окутанная мраком»⁵⁰, — аналог Преисподней. Наконец, герой не исключает возможности, что после кончины присоединится к призракам казненных до него. Но все эти догадки, как отчасти он сам признает, бьют мимо цели, ибо на самый главный и мучительный

⁴⁸ Гюго В. Указ. соч. Т. 1. С. 249–250.

⁴⁹ Употребление страдательных причастий («сработан», «высчитан») — тонкий авторский намек на «сделанность» Цинцинната, его тотальную подчиненность Творцу произведения.

⁵⁰ Там же. С. 230.

вопрос — «что делает смерть с нашей душой»⁵¹ — он ответить не в состоянии, в тщетной надежде обращаясь за утешением к священнику. Гораздо более самостоятельным и уверенным в своих рассуждениях об инобытии выступает Цинциннат Ц. Ведь ему открыта некая истина, недоступная другим, он находит «дырочку в жизни, — там, где она отломилась, где была спаяна некогда с чем-то другим, по-настоящему живым, значительным и огромным» (IV, 174). Поэтому смерть начинает ему казаться лишь пробуждением к «истинной» действительности. Таким образом, Цинциннат будто бы приближается к разгадке тайны человеческого конца, хотя и не преодолевает полностью своего страха.

Смысловым центром «Приглашения на казнь» можно считать эпиграф к роману, который взят Набоковым из выдуманного им французского мыслителя Пьера Делаланда: «Как безумец полагает, что он Бог, так мы полагаем, что мы смертны» (IV, 47). Архитектонически и функционально с ним сопоставима цитата из неизвестной книги, о которой как бы мимоходом упоминает Приговоренный: «Все люди, — помнится, прочел я в какой-то книге, где больше ничего не было примечательного, — все люди приговорены к смерти с отсрочкой на неопределенное время»⁵². Эти квазицитаты, играющие в каждом из текстов ключевую смыслоформирующую роль, обнаруживают принципиальное различие авторских установок. В повести французского романтика реальность смерти (по крайней мере, как неизбежного скорого завершения истории героя) не подвергается никакому сомнению. Сама смерть (причем не только насильственная) воспринимается и персонажем, и стоящим за ним автором как безусловное зло, страшная трагедия, знаменующая конец жизненного пути, прекращение земного существования. Набоковский же эпиграф было бы упрощением сводить к простому отрицанию смерти (как, в частности, склонен трактовать его ряд исследователей). На деле он являет собой логический парадокс, приводя к общему знаменателю утверждения,

⁵¹ Там же. С. 281.

⁵² Там же. С. 232. Топос «жизнь как исполнение смертного приговора» имеет свою традицию в культуре, получая особенно яркое воплощение в литературе модернизма. Ср., напр., в повести А. М. Ремизова «Крестовые сестры» (1910): «Родится человек на свет и уж приговорен, все приговорены с рождения своего и живут приговоренными и совсем забыв о приговоре, потому что не знают часа, но когда сказан день, когда отмерено время и положен срок...» (Ремизов А. М. Собр. соч.: в 10 т. М., 2000–2002. Т. 4. М., 2001. С. 198, 203).

взаимоисключающие друг друга⁵³: если мы действительно ошибаемся, считая себя смертными, тогда ошибается и тот «безумец», кто воображает себя «Богом», то есть бессмертным. Таким образом, на вопрос о существовании инобытия автор в присущей ему манере отвечает уклончиво, не склоняя чашу весов ни в пользу человеческой смертности, ни в пользу бессмертия. Пространство «Приглашения на казнь» выстроено так, что привычные представления о жизни и смерти в нем оказываются нарушены, сами границы между бытием и небытием становятся нечеткими, зыбкими, что заставляет относиться к допускаемым рядом набоковедов весьма прямолинейным трактовкам метафизической структуры романа⁵⁴ с изрядной долей осторожности.

Что касается повести Гюго, то ей, несмотря на обилие рассуждений о смерти и бессмертии, и вовсе было бы неверно приписывать глубокую философско-метафизическую проблематику. По существу ее даже трудно назвать повестью в привычном понимании жанра — в том плане, что эстетическая функция текста оказывается менее существенной, чем функция императивная, воздействующая, что уже более характерно для публицистики⁵⁵. По признанию самого автора, «"Последний день приговоренного к смерти" — это прямое или косвенное, считайте, как хотите, ходатайство об отмене смертной казни»⁵⁶.

⁵³ Парадоксальность эпиграфа отмечена, в частности, С. Сендеровичем и Е. Шварц (См.: *Сендерович С., Шварц Е.* Старичок из евреев (комментарий к «Приглашению на казнь» Владимира Набокова) // *Russian Literature* 43:3 (1998). С. 322).

⁵⁴ Ср., напр., утверждение В. Александрова: «...Метафизическая сверхструктура романа заведомо освобождает от необходимости попыток истолковывать подобно-го рода противоречия (например, эпизод с передвижением стола — *Н. К.*) в терминах абсурда или металитературности» (*Александров В.* Набоков и потусторонность. СПб., 1999. С. 111). Согласимся, скорее, с мнением С. Сендеровича и Е. Шварц о том, что романский мир «просто не натурализуем», «его смысловое пространство не совпадает ни с одним из эпистемологических или гносеологических планов» (*Сендерович С., Шварц Е.* Указ. соч. С. 305).

⁵⁵ В. Бромберт, в свою очередь, полагает, что «вдохновляющая идея "Последнего дня приговоренного к смерти" скорее галлюцинозная, нежели полемическая» (*Brombert V.* *Op. cit.* P.92). Самого Гюго, изображающего «драму сознания» героя, можно, по мнению ученого, считать прямым предшественником Достоевского, Л. Андреева и европейских экзистенциалистов середины XX столетия.

⁵⁶ *Гюго В.* Указ. соч. С. 197. Показательно, что художественные тексты, касающиеся темы смертной казни, нередко в трактовке их авторов выдвигают в центр именно подобную задачу прямого воздействия. Ср., напр., замечания Л. Андреева по поводу «Рассказа о семи повешенных» (1908): «Мой задачей было указать на ужас и недопустимость смертной казни при всяких условиях» (письмо к Г. Бернштейну

Именно эта публицистическая заостренность произведения предопределила особенности повествовательной ситуации, которая носит здесь отчетливо выраженный условный характер, что отметил в свое время еще Ф. М. Достоевский⁵⁷. В самом деле, кажется почти невыносимым, что заключенному под силу создать довольно объемистый том записок в последние часы жизни. Конвенциональность повествовательной формы обнаруживается и в том, что дистанция между временем описываемых событий и моментом их фиксирования даже в рамках одного речевого фрагмента может произвольно меняться, то сокращаясь до минимума, то вдруг необоснованно увеличиваясь⁵⁸. В данном контексте не только дневник героя предстает явным допущением, но и сама фигура Приговоренного оказывается нарративной маской, за которой стоит автор со своими намерениями. Попытки Гюго «примирить» публицистическое и художественное начало в тексте приводят к появлению многочисленных несоответствий и алогизмов. Образ персонажа лишается цельности, начинает двоиться — в зависимости от того, говорит ли герой «своим» языком, отражающим его сознание и психологию, или становится рупором писательских идей. В этом аспекте предисловие к повести, где автор признает условность изображенной им ситуации и одновременно декларирует публицистическую направленность «Последнего дня», выполняет роль некоего кода, с помощью которого только и возможно «правильно» прочитать текст.

С условной природой художественной реальности, демонстрирующей настоящее скопление повествовательных и сюжетных алогизмов, мы сталкиваемся и в «Приглашении на казнь». Однако здесь они обладают качественно иной природой, манифестируя игровые принципы конструирования текста, лишней раз обнажая мастерскую «сделанность» всего романного мира. И если Гюго нагружает свою повесть вполне конкретным и единственно возможным смыслом (не случайно Достоевский назовет произведение французского писателя «самым реальнейшим и самым правдивейшим из всех им написанных»⁵⁹), то смысловые компоненты набоковского романа характеризуются крайней неоднозначностью, порой размытостью. В отличие от одномер-

от 18 октября 1908 г.) (цит. по: Андреев Л. Н. Собр. соч.: в 6 т. М., 1990–1996 Т. 3. М., 1994. С. 622).

⁵⁷ См.: Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1876 год // Достоевский Ф. М. Полн. собр. Соч.: в 30 т. Т. 24. Л., 1982. С. 6.

⁵⁸ Ср., напр., гл. 11. С. 239.

⁵⁹ Достоевский Ф. М. Указ. соч. С. 6.

ного, авторитарного дискурса Гюго, пространство художественного мира Набокова многогранно, объемно, наделено своеобразной «добавочностью», подобно тому как Цинциннат — своим двойником.

Все отмеченное неизбежно подводит к двоякого рода выводу. С одной стороны, не подлежит сомнению, что, когда Набоков работал над романом, текст Гюго присутствовал в его сознании. С другой же стороны — как полигенетичная интертекстуальная природа набоковско-го дискурса, так и специфика самой романтической топики (большинство рассмотренных образов и мотивов «Последнего дня» характерны для всей «тюремной» темы в литературе романтизма, хотя, пожалуй, именно у Гюго они представлены наиболее полно и репрезентативно⁶⁰) делает установление сознательных отсылок к тем или иным фрагментам повести Гюго откровенно проблематичным.

Принимая во внимание эти важные положения, кажется необходимым сказать несколько слов о работах Г. Шапино, посвященных «Приглашению на казнь»⁶¹. Именно ему принадлежит приоритет в установлении целого ряда значимых претекстов романа. Однако

⁶⁰ Возможно, литературу французского романтизма в целом можно рассматривать как определенного рода «пратекст», положенный в основу «Приглашения на казнь». В этом отношении упомянутый эпиграф из Пьера Делаланда служит неким знаком, подспудно указывающим на французскую «генеалогию» романа. Согласно предположению А. Долинина, некоторые его эпизоды и образы явственно отсылают к ряду текстов о Великой французской революции («Андрей Шенье» (1825) Пушкина, «История французской революции» (1846) Томаса Карлейля и др.). См.: *Dolinin A. Thriller Square and The Place de la Revolution // The Nabokovian* 38 (Spring 1997). P. 43–49. См. также: *Shapiro G. Cincinnatus as Solus Rex // The Nabokovian* 33 (Fall 1994). P. 22–24. Еще одним французским источником «Приглашения на казнь», по мысли А. Долинина, выступает фантастическая новелла Ш. Нодье «Смарра» (1821) (*Dolinin A. Life after Beheading: Nabokov and Charles Nodier // The Nabokovian* 39 (Fall 1997). P. 6–11).

⁶¹ См., напр.: *Шапино Г.* 1) Русские литературные аллюзии в романе Набокова «Приглашение на казнь»; 2) Христианские мотивы, их иконография и символика в романе Владимира Набокова «Приглашение на казнь» // *Russian Language Journal* 33 (1979). P. 144–162; 3) Конфликт между протагонистом и окружающим его миром в повести Н. В. Гоголя «Шинель» и в романе В. В. Набокова «Приглашение на казнь» // *Russian Language Journal* 34 (1979). P. 109–119; 4) Реминисценции из «Мертвых душ» в «Приглашении на казнь» Набокова // Гоголевский сборник. СПб., 1994. С. 175–181; 5) Отголоски «Тюремных досугов» В. Д. Набокова в «Приглашении на казнь» // *Cahiers de l'Emigration Russe* 5 (1999). P. 67–75; *Shapiro G.* 1) The Salome Motif in Nabokov's "Invitation to a Beheading" // *Nabokov Studies* 3 (1996). P. 101–114; 2) Delicate Markers: Subtexts in Vladimir Nabokov's "Invitation to a Beheading"; 3) Nabokov and Pellico: "Invitation to a Beheading" and "My Prisons" // *Comparative Literature* 62 (2010).

своеобразный «экстенсивный» метод, применяемый исследователем и направленный на то, чтобы найти как можно большее число интертекстуальных параллелей, вряд ли является как плодотворным, так и строго научным. Устанавливаемые автором литературные и культурные источники не вписываются в систему межтекстовых связей, существуя как бы порознь, обособленно друг от друга. Так, заглавие романа Г. Шапиро последовательно возводит к «Приглашению к путешествию» (1854) Бодлера, «Преступлению и наказанию» (1866) Достоевского, а также к пьесе К. М. Вебера «Приглашение к танцу» (1819)⁶², не поднимая при этом вопроса о том, как эти предполагаемые претексты сосуществуют в творческом сознании писателя и в романной структуре интертекстуальных взаимодействий⁶³.

Поиск все новых отсылок можно продолжать до бесконечности, но очевидно, что круг источников, актуализирующихся в авторском сознании на этапе рождения замысла и в процессе создания произведения и способных синтезировать на собственной основе продуктивную творческую мысль, всегда так или иначе ограничен. Гораздо целесообразнее не стремиться «бить рекорды» по количеству найденных аллюзий, а, исходя из своеобразия поэтики как посттекста, так и оригинала, выявлять сами принципы функционирования интертекста.

Помимо этого, серьезные интертекстуальные разыскания подразумевают, что обнаруженное «при первом приближении» сходство произведений на уровне мотивной, образной, персонажной структуры, повествовательных и стилистических особенностей может послужить лишь отправной точкой для дальнейшей тщательной верификации межтекстовой связи. В то же время для Г. Шапиро уже сами подоб-

P.55–67; 4) *The Tender Friendship and The Charm of Perfect Accord. Nabokov and His Father.* Ann Arbor, 2014.

⁶² См.: *Shapiro G. Delicate Markers: Subtexts in Vladimir Nabokov's "Invitation to a Beheading.* P.185–186.

⁶³ Аналогичного рода небрежности допускаются известным набоковедом и при установлении адресатов «тюремных» аллюзий в «Приглашении на казнь». В качестве таковых, помимо широкого круга художественных текстов, Г. Шапиро называет, в частности, образцы документально-дневниковой прозы — брошюру отца писателя, В. Д. Набокова, «Тюремные досуги» (1908), где, описывая свое трехмесячное пребывание в «Крестах», он выступает против пенитенциарной системы как таковой (см.: *Shapiro G. Отголоски «Тюремных досугов» В. Д. Набокова в «Приглашении на казнь»*), и популярную в свое время книгу итальянского поэта и мыслителя Сильвио Пеллико «Мои темницы» (1832) (см.: *Shapiro G. Nabokov and Pellico: "Invitation to a Beheading" and "My Prisons"*).

ные внешние совпадения (похожесть сюжетных ситуаций, заглавий, сходные черты в облике персонажей, их поведении и т. п.) выступают достаточным основанием для того, чтобы зафиксировать факт отсылки. При этом практически неизбежно обнаруживающиеся внутренние структурно-функциональные различия между сопоставляемыми элементами исследователь склонен трактовать в духе сознательного спора с предшественником или пародии. Так, по мнению Шапиро, «непрозрачность» Цинцинната Ц. отсылает к гоголевской «Майской ночи» (1830), где Левко замечает «что-то черное» внутри тела Панночки⁶⁴. «Роман содержит любопытную полемику с гоголевским мотивом прозрачности / непрозрачности в "Майской ночи", — пишет исследователь. — В гоголевской повести прозрачность предстает как положительная черта характера, в то время как непрозрачность передает его злонамеренную природу... Переворачивая этот мотив, Набоков полемизирует с Гоголем, предполагая, что непрозрачность может подчеркивать уникальность индивида, который стремится защитить свое внутреннее Я от окружающего мира»⁶⁵.

Как видим, единственным поводом для установления интертекстуальной переклички оказываются далеко не очевидные мотивно-лекси-

⁶⁴ «Тут Левко стал замечать, что тело ее не так светилось, как у прочих: внутри его виделось что-то черное. Вдруг раздался крик: ворон бросился на одну из вереницы и схватил ее, и Левку почудилось, будто у ней выпустились когти и на лице сверкнула злобная радость» (*Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 7 т. М., 1976–1979. Т. 1. М., 1976. С. 77*). Ср. у Набокова: «Чужих лучей не пропуская, а потому, в состоянии покоя, производя диковинное впечатление одинокого темного препятствия в этом мире прозрачных друг для дружки душ, он научился все-таки притворяться сквозистым, для чего прибегал к сложной системе как бы оптических обманов, но стоило на мгновение забыть, не совсем так внимательно следить за собой, за поворотами хитро освещенных плоскостей души, как сразу поднималась тревога» (IV, 55). Аналогичную параллель между «Майской ночью» и «Приглашением на казнь» проводят Р. Гальцева и И. Роднянская (*Гальцева Р., Роднянская И. Указ. соч. С. 229*). Более убедителен, на наш взгляд, в своих предположениях В. Линецкий, возводя мотивы «прозрачности» и «непрозрачности» у Набокова к роману Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» (1760–1767) (*Линецкий В. «Анти-Бахтин» — лучшая книга о Владимире Набокове. СПб., 1994. С. 24*). В то же время разговор о категории «прозрачности» у Набокова неизбежно актуализирует контекст художественно-философских исканий символистов. Ср., напр., название программной книги Вяч. Иванова «Прозрачность» (1904) (*Иванов Вяч. Прозрачность. М., 1904*). О концепте «прозрачность» у Набокова в связи с символистами см.: *Аверин Б. Набоков и набоковиана // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 1. С. 864–866*.

⁶⁵ *Shapiro G. The Tender Friendship and The Charm of Perfect Accord. Nabokov and His Father. P. 127–128.*

ческие совпадения, а в качестве функции отсылки заявлена полемика, якобы намеренно выстраиваемый контраст. В действительности же таким свойствам персонажей, как «прозрачность» / «непрозрачность» у Набокова и «свечение» / «чернота» у Гоголя придан разный онтологический статус, а концепт «светопроницаемости» приобретает различную функциональную нагрузку в системе текстовых отношений. К сожалению, исследовательский арсенал Г. Шапира изобилует подобными, чисто механическими сопоставлениями, не учитывающими своеобразия поэтики сравниваемых произведений. Форсирование такого подхода неминуемо приведет к тому, что практически любые два текста можно будет представить как интертекстуально связанные.

* * *

Своеобразной антитезой тюрьмы предстает в романе образ Тамариных Садов, где Цинциннат гуляет с Марфинькой: «...И вот начались те упоительные блуждания в очень, очень просторных (так что даже случалось — холмы в отдалении бывали дымчатыми от блаженства своего отдаления) Тамариных Садах, где в три ручья плачут без причины ивы, и тремя каскадами, с небольшой радугой над каждым, ручьи свергаются в озеро, по которому плывет лебедь рука об руку со своим отражением. Ровные поляны, рододендрон, дубовые рощи, веселые садовники в зеленых сапогах, день-деньской играющие в прятки; какой-нибудь грот, какая-нибудь идиллическая скамейка, на которой три шутника оставили три аккуратных кучки (уловка — подделка из коричневой крашеной жести), — какой-нибудь олененок, выскочивший в аллею и тут же у вас на глазах превратившийся в дрожащие пятна солнца, — вот каковы они были, эти сады!» (IV, 58) Тамарины Сады в романе явно соотнесены с райским садом — Эдемом (топос, восходящий к Ветхому Завету)⁶⁶, и, поскольку Цинциннат вспоминает о них в тюрьме, они предстают символом утраченного счастья, потерянного Рая (сходный мотив возникает, напомним, и в «Защите Лужина», но там он связан с детством героя).

Происхождение локуса «Тамарины Сады» требует определенных уточнений. Пекка Тамми соотносит это название с именем героини «Других Берегов» (1954) Тамары — юношеской любви повествовате-

⁶⁶ О садах в литературе см., напр.: *Цивьян Т. В.* Verg. Georg. IV, 116–148: К мифологеме сада // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 140–152. См. также: *Лихачев Д. С.* Слово и сад // *Finitis Duodecim Lustris*. Сб. статей к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана. Таллин, 1982. С. 57–65.

ля; оно, в свою очередь, трактуется исследователем как «аутентичное, автобиографическое»⁶⁷. Однако поскольку замысел автобиографии был воплощен Набоковым почти через два десятилетия после появления романа о Цинциннате Ц., речь в данном случае должна идти именно о «Приглашении на казнь» как об автопретексте по отношению к «Другим берегам», а не наоборот. Поэтому появление «Тамариных Садов» позднейшая Тамара, унаследовавшая черты Валентины Шульгиной, не объясняет. Скорее всего, генезис и функция данного наименования двуплановы. Во-первых, писатель играет на звуковом соответствии «Тамара» / «там», подключая это имя собственное к системе базовых романских оппозиций, структуре художественного двоимирия и наделяя в характерной для него манере фонический уровень текста смыслопорождающей ролью: «Изредка наплыв благоухания говорил о близости Тамариных Садов. Как он знал эти сады! Там, когда Марфинька была невестой и боялась лягушек, майских жуков... Там, где, бывало, когда все становилось невтерпех и можно было одному, с кашей во рту из разжеванной сирени, со слезами... Зеленое, муравчатое Там, тамошние холмы, томление прудов, тамтатам далекого оркестра...» (IV, 52–53). Примечательно, что в английском переводе романа, выполненном в 1959 году, Набоков, не имея возможности конструировать двоимирие с помощью эквивалентного звукового повтора, прибегнул к иному, каламбурному обыгрыванию имени «Тамара»: “There, where Marthe, when she was a bride, was frightened of the frogs and cockchafers... There, where, whenever life seemed unbearable, one could roam, with a meal of chewed lilac bloom in one’s mouth and firefly tears in one’s eyes... That green turfy tamarack park (т. е. «Тамарины Сады» соотносятся с «лиственничным парком» — *Н. К.*), the languor of its ponds, the tum-tum-tum of a distant band...”⁶⁸

Помимо этого в «Тамариных Садах» можно усмотреть очередную аллюзию на творчество Лермонтова, сконструированную путем контаминации ряда характерных для поэта образов. Если само имя Тамара отсылает как к «Демону» (1839)⁶⁹, так и к одноименному лермонтовскому стихотворению («В глубокой теснине Дарьяла...» (1841)), то

⁶⁷ *Tammi P.* Russian Subtexts in Nabokov’s Fiction. P. 61, 64. Ср.: *Tammi P.* Problems of Nabokov’s Poetics: A Narratological Analysis. Helsinki, 1985. P. 234.

⁶⁸ *Nabokov V.* Invitation to a Beheading. New York, 1989. P. 19. Ср.: *Джонсон Д. Бартон.* Миры и антимирь Владимира Набокова. С. 219–221.

⁶⁹ Ср. лермонтовский пласт аллюзий в романе «Ада» (1969). См. об этом, напр.: *Левинтон Г. А.* The Importance of Being Russian, или Les allusions perdues // В. В. Набо-

соположение мотивов тюрьмы, неволи с одной стороны и райского сада с другой напоминает о поэме «Мцыри» (1839), с аналогичной для нее оппозицией «тюрьма — сад», составляющие которой получают не столько предметный, сколько обобщенно-символический смысл. Совершая побег из монастыря, герой пытается разрешить дилемму философского характера — «узнать, для воли или тюрьмы на этот свет родимся мы»⁷⁰. Мифологема тюрьмы как воплощения земного существования, известная еще со времен Платона, широко использовалась в романтической традиции⁷¹. Как у Лермонтова и других романтиков, так и в «Приглашении на казнь» именно это метафизическое осмысление неволи оказывается ключевым. В поэме встречается и другой вариант расширенного, метафорического понимания тюрьмы, восходящий к гностической и неоплатонической традициям: темнице уподобляется телесная оболочка Мцыри, «оказавшаяся враждебной его высокому душевному порыву»⁷²:

Знай, этот пламень с юных дней,
Таяся, жил в груди моей,
Но ныне пищи нет ему,
И он прожог свою тюрьму
И возвратится вновь к тому,
Кто всем законной чередой
Дает страданье и покой...⁷³

Набоков, следуя Лермонтову, использует эту метафору «тела-тюрьмы», реализуя ее в сцене купания героя⁷⁴: «...Самое строение его грудной клетки казалось успехом мимикрии, ибо оно выражало решетчатую сущность его среды, его темницы» (IV, 82).

Что касается второго члена антитезы, то «Божий сад» в лермонтовской поэме выступает скорее чисто метонимическим обозначением

ков: Pro et contra. Т. 1. С. 333; *Шадурский В. В.* Интертекст русской классики в прозе Владимира Набокова. Великий Новгород, 2004. С. 76.

⁷⁰ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. Л., 1980. С. 411.

⁷¹ См., напр.: *Максимов Д. Е.* Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964. С. 212–213.

⁷² *Манн Ю. В.* Динамика русского романтизма. М., 1995. С. 205.

⁷³ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. С. 423.

⁷⁴ См., напр.: *Давыдов С.* «Гносеологическая гнусность» В. Набокова: Метафизика и поэтика в романе «Приглашение на казнь» // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 1. С. 478–479; *Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. С. 79–80. Ю. Манн, в свою очередь, возводит образ «тела-тюрьмы» к традициям мистерий античной эпохи (*Манн Ю. В.* Динамика русского романтизма. С. 223).

красоты природы, символом великолепия всего созданного Творцом мира:

Кругом меня цвел Божий сад;
Растений радужный наряд
Хранил следы небесных слез,
И кудри виноградных лоз
Вились, красуясь меж деревьев
Прозрачной зеленью листов;
И грозды полные на них,
Серег подобье дорогих,
Висели пышно, и порой
К ним птиц летал пугливый рой⁷⁵.

«Стихи о Божьем саде растений, о кустах с волшебными голосами и о чистоте неба являются в поэме вершиной жизнеутверждающего начала»⁷⁶, — писал Д. Е. Максимов. Но если Мцыри дано обрести гармонию в слиянии с природой и воплотить таким образом в жизнь свое стремление к свободе, то для протагониста «Приглашения на казнь» пространство Тамариных Садов знаменует утраченное счастье, потерянное ощущение единства с мирозданием. При этом символический образ Сада не остается в романе однозначным, постепенно наполняясь иными значениями. По мере того как Цинциннату Ц. открывается вся искусственность, фальшивость мира, в который он помещен, Тамарины Сады теряют для него свое очарование, оказываясь лишь «корявой копией» (IV, 101) высокого идеала, а в преддверии финала и вовсе дискредитируются — расцвеченные «добрым миллионом лампочек, искусно рассаженных, в траве, на ветках, на скалах, и в общем размещенных таким образом, чтобы составить по всему ночному ландшафту растянутый грандиозный вензель из П. и Ц.» (IV, 165), они становятся зловещим предвестием грядущей казни⁷⁷. Прозревая,

⁷⁵ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. С. 412–413.

⁷⁶ Максимов Д. Е. Указ. соч. С. 228.

⁷⁷ Иначе считает Д. Бартон Джонсон, которому Тамарины Сады видятся «самой значительной проекцией другого, идеального мира в авторитарном мире романа» (Джонсон Д. Бартон. *Миры и антимир* Владимира Набокова. С. 219). Любопытно, что помимо реальных Тамариных Садов, обнаруживших свою неподлинную, «коряво скопированную» природу, в мире романа возникает еще одна их модель — своеобразная «копия копии». «Намалеванная в нескольких планах» (IV, 89) и помещенная за витриной в тюремном коридоре, она словно символизирует изначальную принадлежность сада обманному миру тюрьмы.

Цинциннат начинает понимать, что все, даже самое привлекательное и дорогое для него в окружающем мире, — всего лишь ловкий обман, искусная подделка под истинную действительность: «Все сошлось... то есть обмануло, — все это театральное, жалкое, — посулы ветреницы, влажный взгляд матери, стук за стеной, доброхотство соседа, наконец — холмы, подернувшиеся смертельной сыпью... Все обмануло, сойдясь, все. Вот тупик тутошней жизни — и не в ее тесных пределах надо было искать спасения» (IV, 174).

Основной смысловой координатой в романе Набокова выступает система отношений «тут — там». «Именно через эти опорные понятия проходит его главная структурная ось, именно они определяют семантику и структуру “Приглашения на казнь”»⁷⁸, — подчеркивает, в частности, Т. Кучина. Оппозиция «тут — там» репрезентируется на нескольких уровнях. Если поначалу тюремному «тут» в сознании Цинцинната противопоставлено пространство за пределами тюрьмы, «зеленое, муравчатое Там» (IV, 53) Тамариных Садов, то постепенно эта антитеза теряет узкую локальную прикрепленность. Новый вариант оппозиции «тут — там» выстраивается как контраст реального эмпирического бытия героя и некоего потустороннего идеального мира мечтаний и грез. Отвергая «тупое тут, подпертое и запертое нечто “твердо”» (IV, 101), Цинциннат силой воображения устремляется к вожделенному «там»: «Там — неподражаемой разумностью светится человеческий взгляд; там на воле гуляют умученные тут чудачки; там время складывается по желанию, как узорчатый ковер, складки которого можно так собрать, чтобы соприкоснулись любые два узора на нем, — и вновь раскладывается ковер, и живешь дальше, или будущую картину налагаешь на прошлую, без конца, без конца... Там, там — оригинал тех садов, где мы тут бродили, скрывались; там все поражает своей чарующей очевидностью, простотой совершенного блага; там все потешает душу, все проникнуто той забавностью, которую знают дети; там сияет то зеркало, от которого иной раз сюда перескочит зайчик...» (IV, 101–102).

Попытки расшифровать интертекстуальную составляющую анафорического повтора «там... там...», имеющего открыто аллюзивный характер, предпринимались неоднократно. В качестве основных подтекстов здесь, как правило, называются уже упоминавшееся «Пригла-

⁷⁸ Кучина Т. От аза до ижицы: Алфавит «Приглашения на казнь» // XX век: Проза. Поэзия. Критика. А. Белый, И. Бунин, В. Набоков, Е. Замятин и... Б. Гребенщиков. М., 1996. С. 52.

шение к путешествию» Ш. Бодлера⁷⁹, элегия «Умирающий Тасс» (1817) К. Н. Батюшкова⁸⁰ (1817); некоторые стихотворения В. А. Жуковского⁸¹ («Там небеса и воды ясны!...») (1816), «Песня» («Минувших дней очарованье...») (1818), «Весеннее чувство» (1816) и др., «Евгений Онегин» (1823–1831) А. С. Пушкина⁸², стихотворение английского поэта Руперта Брука «Царство небесное» (1914) в переводе Набокова⁸³, а также своеобразное прозаическое переложение части стихотворения “*Tiare Tahiti*” (1914) (и то, и другое вошло в набоковское эссе «Руперт Брук» (1922), опубликованное в альманахе «Грани»). Думается, что многочисленность возможных источников в очередной раз свидетельствует о нарочитой полигенетичности авторской отсылки, потенциальной множественности текстов-адресатов⁸⁴: сознание Цинцинната воспроизводит некое характерное общее место поэзии (преимущественно романтической), конструирующей систему художественного двоемирия.

В построении собственной концепции двоемирия Набоков использует две широко известные мифологемы, скрещивая их в роман-

⁷⁹ См., напр.: *Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. С. 106; *Долинин А. А., Тименчик Р. Д.* Указ. соч. С. 509; *Alter R.* “Invitation to a Beheading”: Nabokov and the Art of Politics // *TriQuarterly* 17 (Winter 1970). P. 45; *Peterson Dale E.* Nabokov’s “Invitation”: Literature as Execution // *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)* 96 (1981), No. 5. P. 828, 835; *Houk G.* Op. cit. P. 33; *Tammi P.* Russian Subtexts in Nabokov’s Fiction. P. 51–53; и др. По меткому наблюдению С. Давыдова, слово “*à bas*”, появляющееся в английском переводе этого фрагмента, прямо указывает на текст Бодлера (*Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. С. 153). Еще пронизательнее замечание П. Тамми о том, что присутствующая в переводе узнаваемая бодлеровская цитата намеренно ориентирована на зарубежного читателя, в то время как оригинал в большей степени апеллирует к характерному для русской литературы начала XIX века топосу «там, там...» (*Tammi P.* Russian Subtexts in Nabokov’s Fiction. P. 51).

⁸⁰ См.: *Долинин А. А., Тименчик Р. Д.* Указ. соч. С. 509.

⁸¹ См.: *Connolly J. W.* Nabokov and Zhukovsky // *The Vladimir Nabokov Research Newsletter* 11 (Fall 1983). P. 44–45.

⁸² Ср.: «Там, там, под сению кулис / Младые дни мои неслись» (*Пушкин А. С.* Собр. соч. в 10 т.: в Т. 5. С. 14). По мнению П. Тамми, с данным отрывком из «Онегина» фрагмент набоковского романа сближает общая тема воспоминаний о юности как об утраченном мире (см.: *Tammi P.* Russian Subtexts in Nabokov’s Fiction. P. 54).

⁸³ См.: *Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. С. 106; *Долинин А. А., Тименчик Р. Д.* Указ. соч. С. 509; *Tammi P.* Russian Subtexts in Nabokov’s Fiction. P. 52.

⁸⁴ Ср.: *Долинин А.* Пушкинские подтексты в романе Набокова «Приглашение на казнь» // *Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина. С. 229–230.

ной плоскости: «сон» / «явь» и «мир явленный» / «мир сущностный». Формула «жизнь есть сон», восходя еще к античности, в частности, к Платону⁸⁵, получает многогранное воплощение в культуре барокко и Ренессанса, но особенно широко эксплуатируется именно в романтической и затем символистской традиции⁸⁶. В романтизме, как справедливо отмечает Д. Нечаенко, сон «возводится в категорию универсальную, надвременную, интеллигибельную, провиденциальную, становится... “окном в другой мир” — мир трансцендентного, божественного, неизреченного»⁸⁷. В «Приглашении на казнь» мотив сна разработан весьма сложно и разносторонне. Во-первых, Цинциннат, по его собственному признанию, с детства видит сны. В этих снах, как и в его воображении, пошлая земная действительность одухотворяется, трансформируясь в некий идеальный «сонный мир», значительно выигрывающий в сравнении с реальностью: «...В моих снах мир оживал, становясь таким пленительно важным, вольным и воздушным, что потом мне уже бывало тесно дышать прахом нарисованной жизни» (IV, 100). Для персонажа именно этот мир снов предстает единственно подлинным и важным: «Он есть, мой сонный мир, его не может не быть, ибо же должен существовать образец, если существует корявая копия. Сонный, выпуклый, синий, он медленно обращается

⁸⁵ С. Козлова полагает, что «Приглашение на казнь» «по сути представляет... поэтическую парафразу платоновского “Тимей”» (Козлова С. М. Указ. соч. С. 184). Ср. с мнением Е. Жиличева об «антиплатоническом пафосе творчества Набокова» (Жиличев Е. В. Элементы метапоэтической организации литературного текста в романе В. Набокова «Приглашение на казнь». С. 161).

⁸⁶ Ср., напр., начало стихотворения Байрона «Сон» (1816): «Жизнь наша двойственна; есть область Сна, / Грань между тем, что ложно называют / Смертью и жизнью; есть у Сна свой мир, / Обширный мир действительности странной. / И сны в своем развитии дышат жизнью, / Приносят слезы, муки и блаженство» (Байрон Дж. Г. Соч.: в 3 т. Т. 1. С. 106–107). Ср. также: Шопенгауэр А. О четверояком корне... Мир как воля и представление. Т. 1. Критика кантовской философии. М., 1993. С. 153–155. О мотиве сна в литературе см., напр.: Руднев В. Культура и сон // Даугава. 1990. № 3. С. 121–124; Нечаенко Д. А. Сон, заветных исполненный знаков. М., 1991; Славина О. Ю. Поэтика сновидений (на материале прозы 1920-х годов): автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1998; Кумбашева Ю. А. Мотив сна в русской лирике первой трети XIX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2001; Федунина О. В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции). М., 2013. О мотиве «сна» в символизме см., напр.: Колобаева Л. А. Указ. соч. С. 25, 189–190, 269; Ханзен-Леве А. Указ. соч. С. 239–250. См. также в этой связи главу 2.

⁸⁷ Нечаенко Д. А. Указ. соч. С. 115.

ко мне»⁸⁸ (IV, 101). В свою очередь, обыденное существование, «нарисованная жизнь» сравнивается Цинциннатом с дурным сном: «К тому же я давно свыкся с мыслью, что называемое снами есть полудействительность, обещание действительности, ее преддверие и дуновение, то есть, что они содержат в себе, в очень смутном, разбавленном состоянии, — больше истинной действительности, чем наша хваленая явь, которая, в свой черед, есть полусон, дурная дремота...» (IV, 100). Под этим признанием героя подписался бы не один романтик.

Если жизнь представляется обвиненному в «гносеологической гнусности» «дурной дремотой», то смерть, в свою очередь, — пробуждением от этого «полусна», «захлебывающимся воплем новорожденного» (IV, 166)⁸⁹. Причем предположение героя о сновидческой природе его бытия как будто находит подтверждение: «Цинциннат... знал, что, в сущности, следует только радоваться пробуждению, близость которого чувствовалась в едва заметных явлениях, в особом отпечатке на принадлежностях жизни, в какой-то общей неустойчивости, в каком-то пороке всего зримого...» (IV, 180). Разгадку существования протагониста в столь причудливом мире, действительно, можно видеть в сновидении⁹⁰, но это лишь одна из возможных гипотез. Как раз наоборот — постоянные аналогии со сном в тексте романа («Но и во

⁸⁸ По наблюдению А. Долинина, этот образ «сонного, выпуклого, синего» мира может восходить к «целому ряду стихов Блока с их повторяющимся мотивом “лазурного сновидения” и сходными оппозициями» (Долинин А. Набоков и Блок // Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина. С. 332). В свою очередь, О. Скопечная выделяет в «Приглашении на казнь» целый пласт образов и мотивов, отсылающих к блоковским текстам (Скопечная О. Примечания // Набоков В. Собр. соч. русского периода: в 5 т. Т. 4. С. 611, 616, 618, 619, 620, 632, 633)).

⁸⁹ Представление о смерти как о пробуждении или рождении, прямо вытекающее из тезиса «жизнь есть сон», тоже бытовало в романтизме. Так, в романтической фантастической повести, выстроенной в обратной временной перспективе, жизнь и смерть могли как бы меняться местами, получая противоположные смыслы. См.: Васильев С. Русская романтическая проза: поэтика фантастического // Wiener Slawistischer Almanach 35 (1995). S. 7.

⁹⁰ См., напр.: Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 176–177; Барабтарло Г. Очерк особенностей устройства двигателя в «Приглашении на казнь» // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 1. С. 453; Милевская Л. Поэтика сновидений в романе В. Набокова «Приглашение на казнь» // Культура. Коммуникация. Искусство. Текст: доклады науч. студенч. конференций. 1999–2000 гг. М., 2001. С. 31–35; Хасин Г. Театр личной тайны. Русские романы В. Набокова. М.; СПб., 2001. С. 66, 173; Федунина О. В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции). С. 136–168.

сне — все равно, все равно — настоящая его жизнь слишком сквозила» (IV, 118) и др.), настойчивое педалирование этой темы вполне могут свидетельствовать о том, что читатель в очередной раз направлен искусным автором по ложному пути. Здесь нельзя не учитывать, к примеру, и того простейшего обстоятельства, что спящий никогда не может сказать о том, что он спит (если только он не видит сон во сне). Возможно, сами концепты «сон» и «пробуждение» в романной плоскости наполняются чисто метафорическими смыслами (зачастую именно в этом метафорическом осмыслении мифологема сна и возникла у романтиков), которые лишь акцентируют очевидную призрачность и зыбкость изображаемой реальности, выстраивая ее по законам сна, но не подразумевают ответа на вопрос об ее онтологическом статусе.

Обращает на себя внимание, что негативные коннотации семы «сна» оказываются у Набокова едва ли не более четко эксплицированными, нежели позитивные (например: «глупая, сонная ошибка» (IV, 63); «сонный, навязчивый вздор» (IV, 141)). В романтизме концепт сна также мог наполняться как положительными, так и отрицательными оттенками значения, причем и здесь полярные характеристики (сон как воображаемая идеальная действительность и явь как горький сон) вполне могли сопрягаться в рамках одного текста: «Увы! В моей теперешней жизни сны сделались явью, а явь кажется сном»⁹¹, — с грустью признается героиня «Мельмота Скитальца» Исидора-Иммали. Однако в мире «Приглашения на казнь» тематические поля «сон» и «явь» обладают повышенной смысловой плотностью, ибо выражаемые ими комбинации значений коррелируют друг с другом во всех логически допустимых вариантах: сон (+) / явь (-), сон (-) / явь (+), сон (+) / сон (-), явь (+) / явь (-). Принципиальная невозможность в мире романа таких соположений, как сон (+) / явь (+) или сон (-) / явь (-) свидетельствует о том, что основополагающий для романтизма принцип художественного двоемирия в «Приглашении на казнь» последовательно соблюдается. Однако сама структура этого двоемирия многократно усложнена, представляя собой своего рода переплетение и наложение различных подструктур.

Так, оппозиция «сна» и «яви» накладывается, как уже было отмечено, на сетку противопоставлений «идеальное — реальное» или «бытие — инобытие». В дурной полусон существования Цинцинната могут «извне проникать, странно, дико изменяясь, звуки и образы

⁹¹ Метьюрин Ч.-Р. Указ. соч. С. 340.

действительного мира, текущего за периферией сознания» (IV, 100). Восходящие к философии Платона⁹² взгляды на земную жизнь как на мир теней и отражений, как на посредственную, «корявую» копию высшей реальности исповедовали и романтики, и символисты. При этом в сравнении с эстетико-метафизическими моделями предшественников набоковский космос демонстрирует особенно тесную связь, фактически смежность двух миров, которая реализуется то через образ «невидимой пуповины» (IV, 75), то через метафору материи и подкладки («словно завернулся краешек этой ужасной жизни и сверкнула на миг подкладка» (IV, 129)). Наконец, о присутствии «инобытия» в бутафорской действительности романа свидетельствуют доминантные мотивы сквозняка и света. Уже в самом облике Цинцинната подчеркиваются «легкое шевеление... прозрачных волос на висках» (IV, 119), «разбегающиеся и сходящиеся вновь лучи в дышащих глазах» (IV, 119). В финальной сцене сквозняк обращается в «винтовой вихрь»⁹³ (IV, 187), разрушающий весь обманчивый мир декораций.

Но важнейшая особенность поэтики «Приглашения на казнь» в том, что подобная сопряженность двух онтологических планов может оборачиваться их принципиальной нерасчлененностью. Об отсутствии четкой иерархии уровней двоемирия в романной плоскости наглядно свидетельствует такой феномен, как двойничество главного героя. Наряду с изображением реально действующего в мире произведения персонажа, в романе упоминается о некоем идеальном воплощении Цинцинната: «...Главная его часть находилась совсем в другом месте, а тут, недоумевая, блуждала лишь незначительная доля его, — Цинциннат бедный, смутный, Цинциннат сравнительно глупый, — как бываешь во сне доверчив, слаб и глуп» (IV, 118). Данная антитеза выстроена в речи повествователя по тому же дуалистическому принципу, в соответствии с которым в сознании героя преходящему миру явлений противопоставляется истинный и вечный мир сущностей. В то же время структура двойничества в романе оказывается сложнее этой достаточно простой вертикальной оппозиции.

В повествование введен, по крайней мере еще один «участник» изображаемых событий, становящийся полноправным элементом пер-

⁹² Ср.: Коваленко А. Г. «Двоемирие» В. Набокова // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер. филология, журналистика, 1994. № 1. С. 99.

⁹³ Ср. функцию мотива ветра как знака присутствия высшего начала, внеположного внутритекстовой модели мира, в романе «Отчаяние» (См.: Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. С. 57–58).

сонажной системы. Вначале это «добавочный Цинциннат», который в своем поведении следует не собственным импульсам, а ожиданиям тюремщиков («Вы очень любезны, — сказал, прочистив горло, какой-то добавочный Цинциннат (IV, 50)). Воследствии же роль двойника Цинцинната переходит к его «призраку», причем, по словам повествователя, это «призрак, сопровождающий каждого из нас — и тебя, и меня, и вот его, — делающий то, что в данное мгновение хотелось бы сделать, а нельзя», (IV, 56), — иначе говоря, персонификация эмоций и нереализованных желаний героя⁹⁴.

Очевидно, что на фоне литературной традиции двойничество набоковского персонажа выглядит весьма оригинально⁹⁵. Прежде всего, необычен сам принцип, по которому выстраиваются взаимоотношения между Цинциннатом и его незримым дубликатом. В отличие от большинства литературных двойников, этот «дополнительный» Цинциннат, хоть и выступает в человеческом обличье, все же человеку в его целокупности не соразмерен. Так, и характеристика «добавочный», и появление образа, воплощающего невысказанную эмоцию, свидетельствуют о том, что перед нами вовсе не копирование или какая-либо модификация изначально имеющих свойства субъекта (как чаще всего и происходило во всей предшествующей литературе о двойниках), а необходимое «дополнение» к персонажу, существующее как будто автономно от него, однако без которого сам герой оказывается неполноценен, как бы недоовоплощен. Принципом выстраивания такого отношения между двойниками служит, если можно так выразиться, «дихотомическая» метонимия. В сравнении, например,

⁹⁴ Именно в этом буквальном смысле, как «несовпадение чувств с действиями», склонна, в частности, понимать двойничество Цинцинната Е. Хонг (*Хонг Е. Проблема художественного психологизма в русскоязычных романах Владимира Набокова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2001. С. 24. Ср., напр.: Александров В. Набоков и потусторонность. С. 110*). Следует, однако, заметить, что раздвоение героя, вербально представленное как психический процесс, на деле вовсе не служит целям психологизации персонажа, лишь размывая его личностную структуру.

⁹⁵ Согласимся с Р.Лахманн, полагающей, что у Набокова мотив двойничества лишен литературного фундамента, — «или, скорее, Набоков использует технику стершегося палимпсеста, скрывая за романтической терминологией первоначальный подтекст, находящийся под всеми существующими версиями двойничества» (*Lachmann R. Memory and Literature: Intertextuality in Russian modernism. Minneapolis, London, 1997. P. 309*). В то же время, толкуя проблематику романа, вслед за С. Давыдовым, как гностическую, Р.Лахманн целиком сводит набоковскую стратегию двойничества к вертикальному конфликту “*pneuma*” / “*hyle*”, что, на наш взгляд, является некоторым упрощением.

с типично метонимической структурой двойничества в «Носе» Гоголя (1836), два Цинцинната набоковского романа не относятся друг к другу как часть к целому, а совокупно образуют некое целое, своеобразную «сверхличность».

Кроме того, явление двойничества выполняет в романе совершенно особые функции. В литературе первой половины XIX века образ двойника служил преимущественно целям психологизации персонажа или выражал определенную писательскую идею. Так, для романтиков двойничество выступало средством изображения разнонаправленных начал человеческой личности («Эликсиры сатаны» (1816) Э. Т. А. Гофмана, «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» (1828) А. Погорельского), оно могло использоваться и в прагматических интересах — как способ построения увлекательного сюжета (например, в «Двойниках» (1822) Гофмана). В гоголевском «Носе» и «Двойнике» (1846) Достоевского появление персонажа-двойника, помимо пародийной функции, призвано было демонстрировать социальную отчужденность личности⁹⁶. Что же касается «Приглашения на казнь»⁹⁷, то феномен дубликации героя, не будучи связанным с выполнением каких-либо внеэстетических задач, оказывается органическим элементом самой текстовой структуры, ее закономерным порождением. Представленное на уровне прямых языковых значений как некий психологический феномен, в художественном отношении раздвоение Цинцинната Ц. выполняет главным образом текстопорождающую, структурирующую (а в содержательном плане, как мы далее убедимся, скорее, деструктурирующую) функцию. Двойничество набоковского персонажа оказывается неотъемлемой частью дуалистической картины мира, построенной на бинарных оппозициях художественной системы, которая репрезентируется на всех уровнях произведения — речевом, образном, сюжетном, повествовательном. Подобная организация художественного текста была свойственна символистам, так что Набоков в данном случае выступает их прямым наследником. По справедливому замечанию О. Сконечной, «принцип двойничества в широком смысле: ок-

⁹⁶ Не согласимся с С. Давыдовым, обозначающим двойничество Цинцинната как «голядкинское» (Давыдов С. Указ. соч. С. 81).

⁹⁷ Тема двойничества, как уже отмечалось (см. гл. 1, <с. 25>), не осталась без внимания Набокова. О двойниках в мире писателя см., напр.: Roth P. A. Lunatics, Lovers, and a Poet: A Study of Doubling and the Doppelganger in the Novels of Nabokov. Ph.D. University of Connecticut, 1972; Pifer E. Nabokov and the Novel. Cambridge, Mass., 1980. P. 97–118; Connolly J. W. Madness and Doubling: From Dostoevsky's "The Double" to Nabokov's "The Eye" // Russian Literature Triquarterly 24 (1991). P. 129–139.

сюморонное соединение мотивов, их превращения на основе каламбуров, макаронизмов, мифологических и культурных аллюзий и. т. д. как у символистов, так и у Набокова обретает метафизическую задачу преодоления конечности человеческой природы художника и воссоздания иной реальности в произведении искусства»⁹⁸. Вместе с тем сама связь между персонажами-двойниками основана у Набокова на иных принципах. Характерное для романтиков и символистов⁹⁹ представление о полярных началах, образующих человеческую личность, которое приводило к «расщепленности» индивида, раздроблению его на несколько «я»¹⁰⁰, заменяется указанием на существование некоего «дополнительного» «я». Впрочем, в литературе символизма (а также предсимволизма) присутствуют и такие варианты двойничества, которые ближе к набоковской схеме. Если «добавочного» Цинцинната рассматривать именно как проекцию воображения героя, то похожую ситуацию мы обнаруживаем, к примеру, в стихотворении К. Случевского «Нас двое» (1873):

Никогда, нигде один я не хожу,
Двое нас живут между людей:
Первый — это я, каким я стал на вид,
А другой — то я мечты моей¹⁰¹.

Понятие «мечты» здесь лишено романтического ореола, ибо отношения между двойниками выглядят отнюдь не безобидными:

Чуть один из нас устроится — другой
Рад в чем может только б досадить!¹⁰²

Коммуникация между Цинциннатом и его незримым дубликатом также выстраивается весьма неоднозначно. Учитывая двуплановую

⁹⁸ *Сконечная О.* Традиции русского символизма в прозе В. В. Набокова 20–30-х годов: дис. ... С. 86–87). См. также: *Lachmann R.* Op. cit. P. 309.

⁹⁹ О различии этих двух моделей двойничества см.: *Ханзен-Леве А.* Указ. соч. С. 77–81.

¹⁰⁰ Ср., напр., в стихотворении К. Фофанова «Двойник» (1887): «...Узнаю я этот призрак, / Я давно его постиг: / Это — бедный мой товарищ, / Это — грустный мой двойник. // Он давно следит за мною, / Я давно слежу за ним, / От него мне веет смутно / И небесным и земным» (*Фофанов К.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1962. (Библиотека поэта. Большая серия.) С. 85).

¹⁰¹ *Случевский К.* Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта. Большая серия. Л., 1962. С. 55.

¹⁰² Там же.

природу романного пространства, закономерно было бы предположить, что этот «призрак» героя обитает в истинном мире сущностей, в то время как миру явленному принадлежит его несовершенная копия. В самом деле, возможности «первого» Цинцинната, в сравнении со своим двойником, весьма ограничены («хотелось бы сделать, а нельзя» (IV, 56)). Не случайно большинство набоковедов склонны признавать безусловное превосходство «Цинцинната Второго», «духовного», над «Цинциннатом Первым», «плотским»¹⁰³. Далее всех в утверждении иерархического соотношения двух воплощений персонажа идет В. Александров: по его мнению, и дневник Цинцинната, подлинный художественный шедевр, написан более совершенным дубликатом героя («Цинциннат встал, разбежался и — головой об стену, но настоящий Цинциннат сидел в халате за столом и глядел на стену, грызя карандаш, и вот, слегка зашаркав под столом, продолжал писать <...>» (IV, 167)) — подобно тому, как порой затрудняющийся в подборе слов или не способный подметить какие-то значимые детали повествователь выступает в романе своего рода менее искушенным двойником всемогущего Автора-демиурга¹⁰⁴.

Однако при всей привлекательности этой гипотезы текст набоковского романа ее не подтверждает. Во-первых, нельзя не заметить, что сам облик «двойника-призрака» Цинцинната вовсе не столь «безупречен», чтобы его можно было с легкостью отнести к высшей, «духовной» реальности. Как подметила Элен Пайфер, «дополнительный» Цинциннат характеризуется повествователем через субъективный план самого героя — как порождение его сознания, при этом он воплощает скорее слабые, нежели сильные стороны его личности¹⁰⁵, совершая те действия, которые лучше всего отражают страх и отчаяние протагониста: «и другой Цинциннат истерически затопал, теряя туфли» (IV, 66); «другой Цинциннат, поменьше, плакал, свернувшись ка-

¹⁰³ Ср.: «В теме двойничества и соперничества двух Цинциннатов реализуется дуализм души и плоти. Духовный “Цинциннат Второй” берет, наконец, верх над “Цинциннатом первым”. Плотский Цинциннат как бы растворяется в своей духовной сущности» (Давыдов С. Указ. соч. С. 81); «Выход... возможен лишь для “второго”, внутреннего Цинцинната, который заключен в малую, жалкую телесную оболочку “первого”, но до поры до времени и этот “второй”, истинный Цинциннат оказывается способен только на “упражнения”, но не на преобразование бытия» (Долгинин А. Цветная спираль Набокова. С. 467).

¹⁰⁴ См.: Александров В. Е. Набоков и потусторонность. С. 114–115, 119.

¹⁰⁵ См.: Pifer E. Nabokov and the Novel. P. 186, n. 10. Ср.: Connolly J. W. Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Other. Cambridge, 1992. P. 177–179.

лачиком» (IV, 84) и т. п. Навряд ли «плачущий» Цинциннат, тем более меньшего размера, может выступать «оригиналом», идеальным прообразом главного героя.

Теперь обратимся к финальной сцене романа: «...Один Цинциннат считал, а *другой Цинциннат* уже перестал слушать удалявшийся звон ненужного счета — и с не испытанной дотоле ясностью, сперва даже болезненной по внезапности своего наплыва, но потом преисполнившей веселием все его естество, — подумал: “Зачем я тут? Отчего так лежу?” — и, задав себе этот простой вопрос, он отвечал тем, что привстал и осмотрелся» (курсив мой. — Н. К.) (IV, 186). Нельзя не заметить той простой детали, что с плахи поднимается «другой Цинциннат» то есть именно тот, который на протяжении всего действия демонстрировал в основном свое бессилие и страх. Вряд ли такой мастер, как Набоков, мог допустить в этом случае небрежность, слово «другой» подобрано намеренно. По логике В. Александрова, уход «второго Цинцинната» с плахи «можно рассматривать как завершение целой серии взлетов воображения, которых оказалось недостаточно для окончательного освобождения»¹⁰⁶. Эта мысль нуждается в уточнении, ибо следует различать богатое воображение Цинцинната-творца и истерически-болезненную реакцию на происходящее его двойника. Еще раз позволим себе процитировать: «Цинциннат встал, разбежался и — головой об стену, но *настоящий Цинциннат* сидел в халате за столом и глядел на стену, грызя карандаш, и вот, слегка зашаркав под столом, продолжал писать <...>» (курсив мой. — Н. К.) (IV, 167). Может быть (так, в частности, полагает Дж. Коннолли¹⁰⁷), в финале автор спасает именно этого, «настоящего Цинцинната»? Но тогда в каких отношениях друг к другу выступают «добавочный Цинциннат», «другой Цинциннат» и «настоящий Цинциннат»? Напрашивается вывод, что искомая иерархия двух Цинциннатов в романе изначально отсутствует¹⁰⁸. Внимательное чтение текста его подтверждает: «Цинциннат сказал:

¹⁰⁶ Александров В. Е. Указ. соч. С. 110.

¹⁰⁷ Connolly J. W. Nabokov's Early Fiction. P. 179. Е. Жиличев, в свою очередь считает, что «добавочный Цинциннат» «в финале романа совпадает с Цинциннатом основным» (Жиличев Е. В. Элементы метапоэтической организации литературного текста в романе В. Набокова «Приглашение на казнь». С. 160).

¹⁰⁸ Полностью согласимся с В. Линецким: «В классическую эпоху даже отношения к двойнику иерархичны, т. е. подчинены инстанции смысла. Чего не скажешь о “двух Я” набоковских персонажей. <...> На вопрос, кто из них Цинциннат изначальный, — ответа не существует...» (Линецкий В. Указ. соч. С. 29).

— Я покоряюсь вам, — призраки оборотни, пародии. Я покоряюсь вам. Но все-таки я требую, — (и другой Цинциннат истерически затопал, *теряя туфли*), — чтобы мне сказали, сколько мне осталось жить... и дадут ли мне свидание с женой. <...> Все трое вышли: впереди — Родион... за ним — адвокат... за ним, наконец, Цинциннат, *теряющий туфли*, запахивающий полы халата» (курсив мой. — Н. К.) (IV, 66–67). Поскольку «теряют туфли» последовательно оба Цинцинната, их противопоставление попросту нивелируется¹⁰⁹. Сам текст романа очевидным образом сопротивляется любому прямолинейному прочтению — если вообще не сопротивляется «прочтению» как таковому, игнорируя привычную читательскую потребность в структурировании смысла¹¹⁰.

В набоковском дискурсе утрачивают четкие границы не только вертикальные («здешний мир — иной мир»), но и горизонтальные («герой — другие») оппозиции, непреложные для романтико-символистской системы.

Тема особенности героя, его непохожести на других была ключевой в романтической литературе. Возможно, в качестве одного из образов «гносеологической гнусности» Цинцинната следует рассматривать немецкий романтизм. Подобно тому как Цинциннат обладает «непроницаемостью», герой повести Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемиля» (1813) лишен тени. В глазах общества отсутствие тени тоже почти равносильно преступлению; по крайней мере, кажется небывалой странностью. Но если Цинциннат изначально, онтологически «непрозрачен», то Петер Шлемиль продает свою тень «серому человеку», совершая, таким образом, реальное преступление перед лицом собственной совести: «...И так же, как раньше я поступил с совестью ради богатства, так и теперь я расстался с тенью только ради золота»¹¹¹. Персонажи обоих произведений расплачиваются за свою «инакость» — на них доносят, они оказываются персонами нон грата: Цинцинната заточают в крепость, чтобы затем казнить, Шлемиль вы-

¹⁰⁹ Ср. еще один многозначительный пример: «Цинциннат взял одну из этих слез и попробовал на вкус: не соленая и не сладкая, — просто капля комнатной воды. Цинциннат не сделал этого» (IV, 170). Подобное противоречие не только фиксирует невозможность иерархического соотнесения «разных» Цинциннатов, но и вообще делает подвижными границы образа героя, который оказывается не равен самому себе.

¹¹⁰ Ср.: *Линецкий В.* Указ. соч. С. 23–34.

¹¹¹ *Шамиссо А.* Удивительная история Петера Шлемиля // Избранная проза немецких романтиков: в 2 т. М., 1979. Т. 2. С. 122.

нужден бежать из города. Вслед за Шамиссо сходный мотив разворачивает Гофман в «Приключении в ночь под новый год» (1815): герой новеллы отдает возлюбленной свое отражение в зеркале и в результате становится изгоем.

Одинокое положение Цинцинната в мире заставляет вспомнить, как и в случае с «Защитой Лужина», о традиционной романтической антитезе личности и толпы¹¹². Однако организующая это противопоставление оппозиция «прозрачность — непрозрачность» фактически деформируется автором¹¹³: текст «Приглашения на казнь» и в этом случае не отвечает стремлению читателя найти рациональное объяснение алогизмам в повествовательной ткани романа. Поначалу преступная «непроницаемость» Цинцинната заявлена как противоположность «сквозистости» остальных персонажей: «Чужих лучей не пропуская, а потому в состоянии покоя производя диковинное впечатление одинокого темного препятствия в этом мире прозрачных друг для дружки душ, он научился все-таки притворяться сквозистым, для чего прибегал к сложной системе как бы оптических обманов...» (IV, 55). Но дальнейшее повествование связывает истинную сущность героя именно с «прозрачностью». Выделяя такие детали, как «прозрачно побелевшее лицо Цинцинната, с пушком на впалых щеках и усами такой нежности волосяной субстанции, что это, казалось, растрепавшийся над губой солнечный свет» (IV, 118), «легкое шевеление... прозрачных волос на висках» (IV, 119), повествователь акцентирует родство героя со световой и воздушной стихиями: «Казалось, что вот-вот, в своем передвижении по ограниченному пространству кое-как выдуманной камеры Цинциннат так ступит, что естественно и без усилия проскользнет за кулису воздуха, в какую-то воздушную световую щель...» (IV, 119). Видимое противоречие можно снять, допустив, что непостижимость (то есть «непрозрачность») Цинцинната для окружающих естественным образом подразумевает его понят-

¹¹² Вспомним в этой связи уже цитированную реплику А. Пурина о «Приглашении на казнь» о как об очевидном «сбое» во «внеромантической» системе творчества Набокова (*Пурин А. Пиротехник, или романтическое сознание. С. 173*). Ср. аналогичное прочтение «Приглашения на казнь» в контексте романтического миропонимания И. Есауловым: «“Тайну”, “непрозрачность” может иметь лишь сам герой, но не оппонирующий ему Другой» (*Есаулов И. А. Поэтика литературы русского зарубежья (Шмелев и Набоков: два типа завершения традиции) // Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С. 257*).

¹¹³ Ср.: *Линецкий В. Указ. соч. С. 25–26.*

ность и ясность для автора произведения¹¹⁴, «светопроницаемость» в пространстве подлинного бытия¹¹⁵. Однако признание м-сье Пьера Цинциннату ставит под сомнение такое предположение: «...Мне лично кажется не совсем справедливым известное обвинение... Для меня вы прозрачны, как — извините изысканность сравнения — как краснеющая невеста прозрачна для взгляда опытного жениха» (IV, 146). Выглядит парадоксальным, что именно м-сье Пьер — наиболее яркое воплощение духа несвободы и пошлости — заявляет свое право на видение, доступное только Автору. Конечно, под «прозрачностью» здесь имеется в виду нечто иное — своего рода бесхитрость и безыскусность человеческой природы, очевидная для «искушенного» взгляда. Для Набокова подобное отношение к личности всегда выступало свидетельством близорукости и ограниченности. Но главное в другом: дезавуируя обвинение в «непрозрачности», палач Пьер дословно признается в том, что Цинциннат для него вообще не преступник — он «свой», а не «чужой». Поскольку этот парадокс не получает в тексте логического объяснения, само противопоставление главного героя окружающим теряет строгий характер.

Все сказанное, безусловно, не разрушает полностью модель двоимирия в романе, но значительно ее корректирует. Сами бинарные оппозиции в «Приглашении на казнь» («жизнь — смерть», «явь — сон», «реальное — идеальное», «герой — другие» и проч.) вычленяются достаточно последовательно, но строгой упорядоченностью эта структура не обладает, иерархичность в ней нарочито нарушена, что затрудняет истолкование системообразующих элементов¹¹⁶. Если не

¹¹⁴ «Прозрачность» в данном случае выступает металитературной категорией, характеризующей отношения автора и персонажа. Ср. мнение В. Линецкого, трактующего «прозрачность» в романе как «пространство традиционного литературного дискурса», в рамках которого Цинциннат оказывается «непроницаемым» (Линецкий В. Указ. соч. С. 24. Ср. также: Жиличев Е. В. Указ. соч. С. 162).

¹¹⁵ Ср., напр.: «Цинциннат является “непроницаемым темным препятствием” только для посторонних, чуждых его гностическому существу обывателей незамысловатого прозрачного мира, в то время как для автора, разделяющего с героем его “гностическую гнусность”, Цинциннат является прозрачным, о чем свидетельствует его принадлежность к “воздушно-солнечной” стихии» (Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. С. 88).

¹¹⁶ Ср.: «Классические оппозиции жизнь / смерть, явь / сон, копия / оригинал, в принципе, обратимы: полюса могут меняться местами, не переставая от этого быть полюсами» (Линецкий В. Указ. соч. С. 30); «...Набоков... строит свою модель двоимирия на постоянной смене коэффициентов, образующих ключевые оппози-

трактовать подобные неясности и логические затруднения целиком в терминах абсурда (о чем еще пойдет разговор), то в постоянном скольжении смысла, размывании только что выстроенных структур можно усмотреть проявление некой трансцендентальной авторской иронии¹¹⁷, наподобие романтической.

Точность и непреложность вербализуемых смыслов подвергается сомнению не только со стороны автора, но и его героя, который интуитивно чувствует, что истину следует искать в какой-то иной плоскости: «Но все это — не то, и мое рассуждение о снах и яви — тоже не то...» (IV, 100). Цинциннат Ц. прежде всего — творец, и «суметь высказаться по-настоящему», «затравить слово» (IV, 100) — важнейшая задача, которую он пытается решить. Напряженный, порой мучительный процесс творчества захватывает его ничуть не меньше, чем томительное ожидание грядущей казни: «Я кое-что знаю. Я кое-что знаю. Но оно так трудно выразимо! Нет, не могу... хочется бросить, — а вместе с тем — такое чувство, что, кипя, поднимаешься как молоко, что сойдешь с ума от щекотки, если хоть как-нибудь не выразишь» (IV, 99). В этом утверждении звучат отголоски распространенной романтической концепции невыразимости поэтического идеала, эстетически оформленной в русской литературе в знаменитом «отрывке» В. Жуковского «Невыразимое» (1819) и затем воплотившейся в лирике Лермонтова, Баратынского, Тютчева¹¹⁸.

Характеризуя собственный стиль, Цинциннат вплетает в свою речь еще одну цитату, отсылающую к романтическому контексту — это фрагмент «Евгения Онегина», относящийся к Ленскому: «... Хочу я о другом, хочу другое пояснить... но пишу я темно и вяло, как у Пушкина поэтический дуэлянт»¹¹⁹ (IV, 100). Эпитеты «темно и вяло» у Пушкина подчеркивают характерную для ранних романтиков, и осо-

ции...» (Скопечная О. Традиции русского символизма в прозе В. В. Набокова 20–30-х годов. Автореф. дис... М., 1994. С. 5).

¹¹⁷ Ср.: Скопечная О. Традиции русского символизма в прозе В. В. Набокова 20–30-х годов. Дис. ... С. 89, 113; Хасин Г. Указ. соч. С. 169–174.

¹¹⁸ См. об этом, напр.: Абрамова В. И. Мотив «невыразимого» в русской романтической картине мира: от В. А. Жуковского к К. К. Случевскому. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2007.

¹¹⁹ Впервые цитата отмечена в: Шапиро Г. Русские литературные аллюзии в романе Набокова «Приглашение на казнь». С. 369–370. Намеренно оставляем за скобками детальный анализ пушкинских аллюзий в романе, уже блестяще осуществленный А. А. Долининым (См.: Долинин А. Пушкинские подтексты в романе Набокова «Приглашение на казнь»).

бенно для эпигонов элегической школы излишнюю красоту и напыщенность слога, порой затмевающую смысл, нечеткость образов, общую минорную интонацию. Стиль Цинцинната можно понимать как «темный и вялый» в том отношении, что он рождается в муках: слово дается герою с трудом и не способно передать главного — «извлеченное на воздух, лопаются, как лопаются в сетях те шарообразные рыбы, которые дышат и блистают только на темной, сдавленной глубине» (IV, 101). Само словосочетание «поэтический дуэлянт» (ср. уже рассмотренную лексико-синтаксическую структуру «поэтическая древность») по природе полисеманлично. В отношении к пушкинскому персонажу оно может пониматься прежде всего в том смысле, что Ленский — поэт, погибший на дуэли. Однако если в тексте Пушкина трагическая гибель молодого «романтика» не связана с его творческой деятельностью, т. е. дуэль и поэзия не находятся в отношениях взаимообусловленности, то в набоковском дискурсе эпитет «поэтический» тесно сопрягает употребленные понятия: Ленский для Цинцинната именно в том смысле «дуэлянт», что он — поэт: поэзия уже сама по себе воспринимается как дуэль. Творчество, что характерно для Набокова, становится метафорой жизни архетипический образ «романа жизни» возникает и в «Евгении Онегине», где он конструируется автором-демиургом, снимающим границы между искусством и действительностью). Этот смысл становится очевиден, если соотнести замечание о пушкинском «поэтическом дуэлянте» с ситуацией самого Цинцинната, ведущего своеобразную творческую — «поэтическую» дуэль со смертью и ищущего литературные аналоги своей ситуации. Ленский, писавший «темно и вяло», не состоялся ни в жизни, ни в поэзии, и герою Набокова не хочется разделить столь печальную участь. Слово — его единственное оружие, но «темный и вялый» стиль не дает «пропуска в бессмертие», обрекает на гибель в поединке с судьбой¹²⁰.

Отсылка к отрывку из «Евгения Онегина» может иметь, как представляется, еще одно немаловажное значение. Прочитывая полстроки, Набоков, вероятно, рассчитывал на то, что образованный читатель

¹²⁰ Другое мнение см.: *Шапиро Г.* Русские литературные аллюзии в романе Набокова «Приглашение на казнь». Там же; *Долинин А.* Пушкинские подтексты в романе Набокова «Приглашение на казнь». С. 221–222. С. Сендерович и Е. Шварц находят в цитированных словах Цинцинната аллюзию на фрагмент из записных книжек А. Блока. Не оспаривая подобного предположения, не согласимся все же с утверждением о том, что «между Цинциннатом и Ленским нет ни малейшего сходства» (*Сендерович С., Шварц Е.* Поэтика и этология Владимира Набокова // Набоковский вестник. Вып. 5. Юбилейный. СПб., 2000. С. 29).

без труда вспомнит и продолжение фразы — «что романтизмом мы зовем». Таким образом, Цинциннат, с его «темным и вялым» письмом, сам невольно сопоставляет себя с поэтами-романтиками (или, скорее, квазиромантиками в пушкинском понимании — вопрос, требующий отдельного серьезного рассмотрения¹²¹), с их шаблонизированной стилистикой и не всегда адекватным видением реальности. И мыслит он, как мы уже убедились, порой совершенно в духе наивных романтических мечтателей, не способных здраво оценивать действительность. Аллюзия на знаменитый роман в стихах лишний раз иллюстрирует как само присутствие в «Приглашении на казнь» характерных для литературы романтизма мотивов и ситуаций, так и тонкую игру с ними. Рассматриваемая цитата легко достраивается до конца:

Хоть романтизма тут нимало
Не вижу я; да что нам в том?¹²²

Возможно, заставляя читателя реконструировать эти пушкинские строки, осмысливающие неоднородную природу романтизма¹²³, Набоков имплицитно подчеркивает, что, при определенном внешнем сходстве, Цинциннат Ц. принципиально отличен от героев литературы первой половины XIX века. Принципы построения персонажа в романе, на первый взгляд, напоминают ситуацию «Защиты Лужина», но в действительности существенно с ней разнятся. В «Приглашении на казнь» герой также функционально задан автором и полностью зависим от его воли, но сама эта функция не однонаправлена: если Лужин — носитель дара и целиком исчерпывается этим своим качеством, то Цинциннат как персонаж не имеет четко очерченных контуров, нуждается в «дополнении», «добавочности», суть которого остается во многом непроясненной. Соответственно, и его судьба, хотя и обнаруживает нечто общее с судьбой шахматного гения (оба героя уходят в особое пространство, онтологически родственное, соприродное им), не может быть расшифрована однозначно.

¹²¹ См., напр., комментарии к этому фрагменту «Евгения Онегина»: Гинзбург Л. Я. Об одном пушкинском курсиве // Гинзбург Л. Я. О старом и новом. Л., 1982. С. 153–156; Лотман Ю. М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб., 1995. С. 677. См. также: Набоков В. В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998. С. 453–454.

¹²² Пушкин А. С. Указ. соч. Т. 5. С. 111.

¹²³ См. набоковский комментарий к этому фрагменту романа, уже упомянутый нами в главе 1 (Набоков В. В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». С. 455–457).

* * *

Наличие литературных шаблонов и общих мест не ограничивается в «Приглашении на казнь» чисто металитературной функцией и задачами интертекстуальной игры. Их роль видится и в усилении эффекта искусственности, бутафорности всего романного континуума. В романе присутствует прямая установка на изображение не жизнеподобной, ориентированной на «объективный» мир, а условной, целиком фикциональной действительности¹²⁴. Эта реальность явно не удовлетворяет требованиям внешнего правдоподобия: «Через все небо подвигались толчками белые облака, — по-моему, они повторяются, по-моему, их только три типа, по-моему, все это сетчато и с подозрительной празеленью...» (IV, 183).

Неслучайно ведущие позиции в структуре «Приглашения на казнь» занимают мотивы кукольного театра. Весь «наскоро сколоченный и покрашенный мир» (IV, 73) уподобляется огромной сцене, на которой и разворачиваются события романа¹²⁵. Набоков настойчиво создает у читателя иллюзию театрального действия, порой даже графически оформляя повествование как драматический текст:

«Родион... счел нужным сообщить, что барышня уехала:

(Со вздохом.) «У-е-хали!.. — (К пауку.) — Будет с тебя... — (Показывает ладони.) — Нет у меня ничего. — (Снова к Цинциннату.) — Скучно, ой скучно будет нам без дочки, ведь как летала, да песни играла, баловница наша, золотой наш цветок. — (После пау-

¹²⁴ Ср., напр.: «Стилизованность этого мира, его “бутафорский” характер есть, на наш взгляд, прямое отражение набоковского понимания реальности и его уверенности в сугубо конвенциональном характере средств ее отображения» (*Млечко А. В.* Игра, метатекст, трикстер: пародия в «русских» романах В. В. Набокова. С. 86). В этой связи можно вспомнить и известный отклик на роман В. Ходасевича: «В “Приглашении на казнь” нет реальной жизни, как нет и реальных персонажей, за исключением Цинцинната. Все прочее — только игра декораторов-эльфов, игра приемов и образов, заполняющих творческое сознание или, лучше сказать, творческий бред Цинцинната» (*Ходасевич В.* О Сирине // *Ходасевич В.* Колеблемый треножник. М., 1991. С. 461). Такой «искусствоцентричный» подход к творчеству Набокова получил широкое распространение среди современных исследователей.

¹²⁵ Об игре и театральности в романе см., напр.: *Stuart D. Nabokov: The Dimensions of Parody.* Baton Rouge; London, 1978. P. 58–66; *Pifer E.* Nabokov and the Novel. P. 49–67; *Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. С. 117–122; *Бабич Д.* Театрализация зла в произведениях Набокова // *Вопросы литературы.* 1999. № 5. С. 142–157; *Савельева Г.* Кукольные мотивы в творчестве Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 2. СПб., 2001. С. 345–354 и др.

зы другим тоном.) — Чтой-то вы нынче, сударь мой, никаких таких вопросов с закавыкой не задаете? А?» (IV, 152)

Пространство, в котором разворачивается сюжет, зачастую не трехмерно, а двумерно, уподобляясь театральным декорациям. Их можно легко демонтировать, заменив другими: «Луну уже убрали, и густые башни крепости сливались с тучами» (IV, 166). Даже гроза в бу-тафорском мире разыгрывается не в силу природных закономерностей, а оказывается «просто, но со вкусом поставленной» (IV, 124). Все происходящее на этой сцене напоминает то театр кукол, то цирковое представление. В сущности, за исключением главного героя, все персонажи романа, а в особенности мучители Цинцинната — директор тюрьмы Родриг Иванович, адвокат Роман, тюремщик Родион¹²⁶ — несут на себе печать марионеточности. В самом их внешнем облике подчеркивается искусственность, «сделанность» и отсюда похожесть друг на друга: «Идеальный парик, черный, как смоль, с восковым пробором, гладко облегал череп. Его без любви выбранное лицо, с жирными желтыми щеками и несколько устарелой системой морщин, было условно оживлено двумя, и только двумя выкаченными глазами» (IV, 49). По мере того, как разрушается условный мир романа, различия между этими фигурами становятся все более зыбкими, почти неуловимыми. В финальных сценах Родриг и Роман предстают как два экземпляра одной и той же куклы: «...Осунувшиеся, помертвевшие, одетые оба в серые рубахи, обутые в опорки, — без всякого грима, без подбивки и без париков, со слезящимися глазами, с проглядывающим сквозь откровенную рвань чахлым телом, — они оказались между собой схожи, и одинаково поворачивались одинаковые головки их на тощих шеях, головки бледно-плешивые, в шишках с пунктирной сизостью с боков и оттопыренными ушами» (IV, 176). Подобно марионеткам, они легко разложимы на составные части (так, Родион может запросто оставить на стуле вместе с фартуком бороду или «снять лохматую шапку волос» (IV, 174)), способны обмениваться одеждой или даже своими функци-

¹²⁶ О. Сконечная полагает, что «несколько рыжих волосков» (IV, 52) на бороде Родиона отсылают к гофмановскому Крошке Цахесу, у которого на темени «три огнистых сверкающих волоска» (*Сконечная О. Примечания // Набоков В. Собр. соч. русского периода: в 5 т. Т. 4. С. 610*). На наш взгляд, с Цахесом в романе соотнесен, скорее, м-сье Пьер, выдающий себя не за того, кем он на деле является, и вызывающий своими плоскими шутками и трюками раболопный восторг у Родрига Ивановича. Однако в силу того что тюремщики Цинцинната взаимозаменяемы, качества Пьера / Цахеса естественно принадлежат и Родиону.

ями (Родриг то берет в руки метлу, то оказывается на месте тюремного врача). Искусственная, ненатуральная природа этих персонажей очевидна для Цинцинната: «Я в куклах знаю толк» (IV, 114).

Внешняя полная противоположность главного героя романа всем остальным, его уже отмеченная «особость» дала Вл. Ходасевичу основания заметить, что в «Приглашении на казнь» «нет реальной жизни, как и нет реальных персонажей, за исключением Цинцинната»¹²⁷. Подобное утверждение верно лишь отчасти: кругом Цинцинната «призраки, оборотни, пародии» (IV, 66), но ведь и сам протагонист, пусть и выглядит более «живым», жизненным, тоже находится в положении своего рода куклы, которой управляет по своей прихоти автор¹²⁸, на что указывают прямые намеки в тексте: «А ведь я сработан так тщательно, — думал Цинциннат, плача во мраке» (IV, 54). Таким образом, оппозиция «искусственность» / «естественность» также не обладает строгой структурой.

Разрабатывая мотив кукольности в «Приглашении на казнь», Набоков, бесспорно, учитывал традицию романтизма¹²⁹. Как и в романтической литературе, уподобление персонажей куклам призвано символизировать неподлинность, ущербность, механистичность изображаемой реальности, ее античеловеческую суть. Но если романтики, стремясь обогатить представления об эмпирическом мире и широко вовлекая элементы мистики и фантастики, все же изначально ориентировались на воспроизведение именно реальной действительности, а куклы помещались в сатирически обрисованный социум, чтобы выявить ненормальность современных человеческих отношений, то в искусстве Набокова (особенно это очевидно как раз в «Приглашении на казнь» уже сама изображаемая действительность изначально немиметична¹³⁰ и потому населена не людьми в точном смысле, а человекоподобными персонажами-марионетками.

Отсюда еще одно важное различие. В литературе романтизма куклы, как правило, являлись произведением человеческих рук: это искусно сделанные автоматы. Таковы, к примеру, Олимпия в «Песочном человеке» (1815) или говорящий турок в «Аutomате» (1814) Гофмана. Иногда появление персонажа-автомата принимало сверхъестественный, фантастический характер (как в гофмановской сказке «Щел-

¹²⁷ Ходасевич В. О Сирине. С. 461.

¹²⁸ Ср.: Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. С. 122–123.

¹²⁹ См. в этой связи главу 2 <с. 29–30>.

¹³⁰ Подробнее об этом в следующей главе.

кунчик и Мышиный король» (1816)), возникал мотив превращения человека в куклу. Но и в этом случае метаморфоза, как правило, объяснялась, совершаясь по воле лица, наделенного волшебными способностями. Так, в «Сказке о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту» (1833) В.Ф.Одоевского явная фантастичность происходящего почти разрушается подробнейшим описанием процесса изготовления куклы: «Окаянный бусурманин схватил ее пухленькие щечки, маленькие ножки, ручки и ну перочинным ножом соскребать с них свежий славянский румянец и тщательно собирать его в баночку с надписью *végétal*; и красавица сделалась беленькая-беленькая, как кобчик...»¹³¹. Ассоциации с кукольным миром могли возникать в воображении или во сне героев: «Потом мне стало казаться, что все общество, собравшееся у советника, не настоящее, а кукольное, выставленное по случаю рождественских праздников в витрине магазина Вайде, Фукса или Шоха, или еще какого-нибудь, а сам советник юстиции — изящная фигурка, выточенная из марципана, с жабо из почтовой бумаги»¹³², — рассказывает о своем сновидении герой новеллы Гофмана «Приключение в ночь под Новый год».

Так или иначе, создатель марионеточного мира у романтиков всегда был частью самого произведения, в набоковском же дискурсе он вынесен за рамки текста, ибо это и есть Автор, творящий подвластную ему художественную вселенную согласно собственному произволу. Несмотря на функциональные различия, по своему онтологическому статусу марионеточные персонажи Набокова, пожалуй, ближе стоят к куклам Салтыкова-Щедрина (например, Брудастому (Органчику) или Прыщу из «Истории одного города» (1869)), нежели к автоматам романтиков¹³³.

Помимо сходства с кукольным театром, причудливая реальность романа сопоставляется с цирковым действием. На саму казнь, проходящую на Интересной площади, действительны талоны циркового абонемена. В роли ведущего артиста выступает м-сье Пьер, устраивающий настоящее представление в камере Цинцинната, причем Родригу Ивановичу отводится должность директора цирка («Тихо отпахнулась дверь, и — в ботфортах, с бичом, напудренный и ярко, до сиреневой

¹³¹ Одоевский В. Ф. Соч.: в 2 т. М., 1981. Т. 2. С. 279.

¹³² Гофман Э. Т. А. Собр. соч.: в 6 т. М., 1991–2000. Т. 1. С. 276.

¹³³ Ср.: Бицилли П. М. Возрождение аллегории // Современные записки. Париж, 1936. Т. 61. С. 191–204; См. также: Гиппиус В. В. Люди и куклы в сатире Салтыкова // Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М., Л., 1966. С. 295–330.

слепоты, освещенный, вошел директор цирка» (IV, 115)), его дочь Эмочка сравнивается с балериной, «уходящим под купол цирка крохотным акробатом» (IV, 83), и даже паук удостоен звания «меньшого в цирковой семье» (IV, 115). «Кукла-марионетка» и «артист» — категории в известном смысле полярные. Если уподобление марионетке знаменует несамостоятельность персонажа, его полную зависимость от чужой воли, от замысла своего творца, то театральное или цирковое представление требует от ее участника активного, творческого поведения. Поскольку мир произведения уподоблен цирку или балагану, игровое начало выступает его конструктивным признаком. В то же время считать героев «Приглашения на казнь» играющими субъектами крайне трудно — за исключением, пожалуй, м-сье Пьера, который единственный позиционирует себя в качестве *homo ludens*. Правда, сама его игра на редкость примитивна и преследует античеловеческие цели. Можно утверждать, что м-сье Пьер — один из лжетворцов в набоковской метароманной структуре, подобно Герману «Отчаяния». Так же как и Герман, ведя собственную интригу, пытаясь утвердить свою власть над другими, он оказывается объектом игры со стороны истинного Автора — творца, в руках которого сосредоточена вся полнота власти над созданным миром.

Возможные параллели с литературой эпохи первой половины XIX века актуализируют в данном случае главным образом гоголевскую традицию, в частности ситуацию комедии «Игроки» (1842), с ее темой обманутых обманщиков и проблемой двойных ролей¹³⁴. Что касается игровых стратегий писателя, то весьма любопытным выглядит анализ эстетики «Приглашения на казнь» в сопоставлении с пьесами Людвига Тика, новаторскими для своего времени. Отказываясь от привычных классических правил построения драмы, нарушая все мыслимые каноны, немецкий романтик создавал сложные многомерные структуры. К примеру, ранняя пьеса Тика «Кот в сапогах» (1797) включает несколько уровней, встроенных друг в друга по принципу «матрешки» (ср. концепцию набоковских произведений как «текстов-матрешек», предложенную С. Давыдовым). Первый уровень образует сюжет пьесы по мотивам сказки Шарля Перро, которую должны играть актеры. Ко второй плоскости изображения относится все то, что в действительности происходит на сцене. Таким образом обнажается услов-

¹³⁴ Образ м-сье Пьера Г. Шапиро возводит к героям «Мертвых душ» (1842) — как к Чичикову, так и к его слуге Петрушке (*Шапиро Г. Реминисценции из «Мертвых душ» в «Приглашении на казнь» Набокова. С. 176*).

ность любого драматического действия, а внешняя рамка деконструируется. В частности, один из персонажей пьесы, принц Натанаэль, обращаясь к другому, замечает: «Видите, это я только в угоду драме говорю на вашем языке, потому что иначе это, конечно, непонятно»¹³⁵. На этом уровне границы искусства как бы размыкаются в саму жизнь: актеры вдруг забывают свои роли, отказываются участвовать в спектакле, действие заканчивается иначе, чем в рукописи, и, по мнению Автора представленной комедии, также появляющегося на сцене, его пьеса проваливается. Тик смело ломает «четвертую стену», вводя в комедию в качестве действующего лица публику, которая выражает свое мнение об увиденном и пытается предугадать дальнейшее развитие сюжета; зрители оказываются вовлечены в диалог с актерами, когда те обращаются к ним за советом. Находясь на этом уровне, читатель может предположить, что драматург выходит за рамки художественной условности в мир реальной жизни. Но как только он готов клонуть на эту приманку, оказывается, что представление еще не окончено, а его участники вдруг начинают обсуждать достоинства и недостатки уже опубликованной пьесы «Кот в сапогах», в частности, спорить о том, насколько удачны в ней образы зрителей. Таким образом, на третьем структурном уровне и актеры, и сами зрители оказываются действующими лицами уже нового произведения. То, что было принято за манифестацию самой жизни, на поверку в очередной раз оказывается плодом авторского вымысла. «...В комедиях Тика или некоторых драмах Пиранделло, — подчеркивает Ю. М. Лотман, — многократные перекодировки утверждают отсутствие объективной действительности. Реальность, которая распадается на множество интерпретаций в такой системе — мнимая. С точки зрения автора, действительность — лишь знак, содержанием которого являются бесконечные интерпретации»¹³⁶. Разрушая слой за слоем иллюзию реальности, Тик не столько убеждает читателя в неизбежной условности драмы, сколько демонстрирует бесконечные возможности искусства и художника, наделенного свободной творящей волей и способного создавать в произведении уникальные, неповторимые миры. Эти миры могут

¹³⁵ Тик Л. Кот в сапогах: Сказка для детей в 3-х действиях, с интермедиями, с прологом и эпилогом. Перевод Василия Гиппиуса // Любовь к трем апельсинам. Петроград, 1916. № 3. С. 24.

¹³⁶ Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 50. Сходным приемом, по замечанию Лотмана, пользуется и Блок в «Балаганчике» (Там же).

приобретать какие угодно формы и обличия, иметь любые границы, легко могут быть заменены другими или войти в состав более сложных образований. «У Тика мир остается незаконченным, с какой бы стороны в него ни входить»¹³⁷, — справедливо писал Н. Я. Берковский.

В таком осмыслении эстетические принципы писателей-романтиков, безусловно, были близки Набокову. «Приглашение на казнь» также представляет собой многоуровневую структуру. Ее первый слой задан изображением театроподобной реальности, искусственная, иллюзионно-зрелищная природа которой очевидна для Цинциннаты: «Ошибкой попал я сюда — не именно в темницу, а вообще в этот страшный полосатый мир: порядочный образец кустарного искусства, но в сущности — беда, ужас, безумие, ошибка, — и вот обрушил на меня свой деревянный молот исполинский резной медведь» (IV, 99). Однако будучи онтологически и психологически обособлен от этой реальности, наблюдая за ней с позиции зрителя, герой в то же время сам принадлежит ей. Если сопоставить структурную организацию двух текстов, то Цинциннат в границах набоковского романа занимает примерно тот же промежуточный уровень, на котором в комедии Тика находится комментирующая пьесу публика. Внешняя же рамка задана повествователем, который время от времени намекает на присутствие подлинного Автора: «Итак, подбираемся к концу. Правая, еще непочатая часть развернутого романа, которую мы, посреди лакомого чтенья, легонько ощупывали, машинально проверяя, много ли еще (и все радовала пальцы спокойная, верная толщина), вдруг, ни с того ни с сего, оказалась совсем тощей: несколько минут скорого, уже под гору чтенья — и... ужасно!» (IV, 47–48). В своей металитературной функции это отступление в начале романа соотносимо с замечаниями актеров-персонажей «Кота в сапогах» о недавно опубликованной пьесе. Правда, если герои Тика изначально осведомлены о своем Творце, то Цинциннату Ц., пока он существует в пространстве текста, тайна его происхождения остается недоступна¹³⁸.

Финал «Приглашения на казнь», наиболее очевидно отсылающий к блоковскому «Балаганчику»¹³⁹ (1906), может также быть рассмотрен в связи с художественной системой Тика и других ранних романтиков.

¹³⁷ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 246.

¹³⁸ Несколько иначе считает С. Давыдов (*Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. С. 119).

¹³⁹ См., напр.: Долинин А. Набоков и Блок. С. 332; Погорелова Д. А. «Приглашение на казнь» В. В. Набокова и «Балаганчик» А. А. Блока // Наукові записки

Смело разрушая условную реальность романа, Набоков выступает прямым наследником принципов романтической иронии, для которой, по словам Фр. Шлегеля, «все должно быть шуткой и все должно быть всерьез», которая есть «самая свободная из всех вольностей, ибо благодаря ей можно возвыситься над самим собой, и в то же время самая закономерная, ибо она безусловно необходима»¹⁴⁰. Финальное крушение декораций также можно истолковать в металитературном плане — как акцентированное завершение авторской игры с характерной романтической топикой, выход за пределы «олитературенного» мира, сконструированного с оглядкой на каноны романтизма.

Обобщая все сказанное, отметим, что романтический пласт аллюзий и отсылок в «Приглашении на казнь», как и в «Защите Лужина», образует единую систему, функционирующую в строгом соответствии с авторскими намерениями и установками, однако в романе, героем которого является Цинциннат Ц. нагляднее представлены именно игровые механизмы использования литературной традиции. Рецепция романтизма на уровне образно-мотивной (образ сада, весь «тюремный» комплекс мотивов) и стилистической организации текста приобретает в большей степени характер открытого пародирования, основанного на нарушении привычных читательских стереотипов и ожиданий¹⁴¹, что порой придает задействованной мотивике откровенно симулятивный характер. Сама литература романтической эпохи, функционирующая как целое — «сборный» текст, выполняет в данном случае роль своеобразного инструмента, с помощью которого художник-демиург сохраняет власть над своим героем. С другой стороны, в плане художественной философии, осмыслении природы искусства и возможностей творца писатель прямо учитывает достижения романтиков, развивая и «освежая» заложенные в их произведениях принципы. Таковы, в частности, концепты «игры» и универсальной иронии в эстетической плоскости романа. Наконец, на фундаменталь-

Харьківського національного педагогічного університету ім. Г.С.Сковороди. Сер.: Літературознавство. 2011. Вип. 1 (2). С. 92–100.

¹⁴⁰ Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. М., 1983. Т. 1. С. 286–287.

¹⁴¹ Ср.: «В целом стратегию Набокова в рамках индетерминизма можно представить как разрушение читательских мифов о тексте, разрушение читательских ожиданий, которые часто основываются на узнавании в герое — автора, в поворотах сюжета — событий современности. Набоков утверждает, что такое узнавание или отождествление не приближает читателя к подлинному смыслу текста» (*Антошина Е. В.* Набоков: от текста-мифа к тексту-игре // Традиционализм и модернизм в русской литературе XX века: сб. статей. Томск, 1999. С. 80).

ном структурном уровне, образованном конструктивными базовыми оппозициями, Набоков берет за основу романтико-символистскую модель реальности, и, не отвергая ее пародийно, выстраивает как бы поверх нее систему новых связей и значений, размывая и частично деструктурируя при этом исходные смыслы. Подобный принцип можно трактовать опять-таки либо в качестве некой метафизической (или металитературной) иронии, либо в качестве тотального абсурда, смиряясь тем самым с невозможностью любого рационального толкования алогизмов в тексте романа. Но в любом случае интерпретация тех текстовых фрагментов, где нарушаются привычные логические связи, оказывается во многом обусловлена их особой нарративной природой, чему будет посвящена следующая глава.





Глава IV

РОМАНЫ В. НАБОКОВА И ТРАДИЦИИ РОМАНТИЧЕСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ

Остановимся на некоторых особенностях повествовательной структуры романов Набокова, сопоставив их с характерными типами организации повествования в литературе романтической эпохи. Исследование нарративных моделей набоковских текстов в соотношении с традицией¹ служит закономерным продолжением мотивно-тематического анализа. Поскольку затрагиваемые вопросы, безусловно, требуют самого широкого комплексного исследования, представленные ниже наблюдения носят в значительной степени предварительный характер.

В кругу нарратологических проблем набоковедения важное место занимает проблема так называемого «ненадежного повествователя»². Этот термин может трактоваться прежде всего в узком смысле — как один из элементов персонажной структуры текста, действующее лицо произведения. На этом уровне ненадежные повествователи оказываются «фантазерами, лжецами, обманщиками, безумцами, слову которых нельзя полностью доверять, ибо они стремятся утаить или иска-

¹ Детальный нарратологический анализ текстов Набокова как таковой не входит в нашу задачу, тем более что он уже содержательно представлен в целом ряде работ. См., напр.: *Tammi P. Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis.* Helsinki, 1985; *Левин Ю. И.* Вл. Набоков: О «Машеньке»; О «Даре»; Биспациальность как инвариант поэтического мира В. Набокова // *Левин Ю. И.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 279–391; *Дымарский М.* *Deus ex texto*, или Вторичная дискурсивность набоковской модели нарратива // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 2. СПб., 2001. С. 236–260; *Данилова Е. С.* Поэтика повествования в романах В. В. Набокова: прагма-семиотический аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2003; *Романовская О. Е.* Принципы повествования в рассказах В. В. Набокова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2003.

² См., напр.: *Hof R.* *Das Spiel des Unreliable Narrator: Aspekte Unglaubwürdigen Erzählens im Werk von Vladimir Nabokov.* München, 1984.

зять правду, смешать воображаемое и действительное, чтобы навязать читателю собственную версию происходящего»³. Характерным примером такого рода персонажей служат героини-жизнестроители повести «Соглядатай» (1930), романов «Отчаяние» (1934) и «Лолита» (1954)⁴. В более широком аспекте «ненадежность» повествователя не связана с этико-эстетическим обликом самого рассказчика-персонажа, а является собой металитературную категорию, осмысляемую в рамках повествовательной стратегии Набокова, его игровой поэтики, которой присуща трансформация традиционных классических инстанций автора и персонажа, сложное перераспределение их функций⁵.

Система отношений «автор» — «повествователь» — «герой» функционирует у Набокова на разных структурных уровнях текста. На событийном уровне взаимодействие повествовательных категорий образует самостоятельный эстетико-металитературный сюжет произведения, занимающий господствующее положение по отношению к привычно понимаемой сюжетной канве как последовательности событий в жизни героев. Ведь, как тонко заметил П. Тамми, «набоковский нарратив... не иллюстрирует ничего, кроме самого себя»⁶. Зачастую в основу такой металитературной фабулы положена борьба героя (героя-повествователя) с автором, неизбежно заканчивающаяся победой верховной авторской воли и наказанием взбунтовавшегося персонажа (ситуация «Отчаяния», «Лолиты», отчасти «Соглядатай» и «Защиты Лужина»). В других случаях подобным сюжетом может стать процесс своеобразного «взросления» героя до уровня настоящего автора-творца («Машенька», «Приглашение на казнь», «Дар»)⁷.

Помимо этих ситуаций соперничества или восхождения героя до автора, выстроенных по вертикальной оси, набоковский дискурс обнажает и более сложную суть отношений между элементами наррати-

³ Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина. СПб., 2004. С. 71.

⁴ О сходстве между этими тремя персонажами см.: Долинин А. «Двойное время» у Набокова (от «Дара» к «Лолите») // Пути и миражи русской культуры. СПб, 1994. С. 296–297.

⁵ См., напр.: Филатов И. Категория «другого» в романах В. Набокова («Машенька», «Защита Лужина», «Дар») // Литература русского зарубежья. Тюмень. 1998. Ч. 4. С. 35.

⁶ Tammi P. Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis. P. 3.

⁷ Ср. выдвинутую С. Давыдовым концепцию русскоязычного набоковского творчества как некоего архиромана, воспроизводящего поступательный процесс превращения неудачливого героя-литератора в подлинного творца (Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб., 2004. С. 139–140).

ва, которые строятся уже по горизонтали. В этом плане показательна повесть «Соглядатай»⁸, где принципиальное неразличение автора-повествователя и героя (или, иначе говоря, творящего субъекта, «соглядатая», и изображаемого объекта) становится и организующим структурным приемом, и вместе с тем самим двигателем сюжета. Единицами действия становятся нарративные категории как таковые, а текст выступает как демонстрация повествовательных возможностей. Подобное прочтение «Соглядатай» как металитературы *par excellence*, на наш взгляд, вполне допустимо⁹. Поскольку повествователь и герой оказываются в итоге одним и тем же лицом, две единицы нарратива полностью совмещаются в одной. Но отождествившись со своим создателем, герой лишает его и самого права авторства, что приводит к своеобразному самоустранению авторского голоса в финале. Именно в этом смысле можно трактовать несколько загадочное признание субъекта речи в финале: «Ведь меня нет, — есть только тысячи зеркал, которые меня отражают. С каждым новым знакомством растет население призраков, похожих на меня. Они где-то живут, где-то множатся. Меня же нет. Но Смуров будет жить долго» (III, 93).

Чрезвычайно трудно отделить друг от друга «зоны влияния» автора и героя и в романе «Дар»; определяющий его поэтику структурный принцип ленты Мебиуса¹⁰ как раз подчеркивает особую суть этого взаимодействия. Автор и герой здесь — две ипостаси некоего целостного повествовательного начала, они взаимобратимы в цепи бесконечных превращений, в результате которых не только герой способен

⁸ Согласно интересному предположению А. Аппеля, здесь пародируется «романтическая новелла XIX века, наподобие “Бригадира” (1833) В. Ф. Одоевского, где повествование ведется от лица призрака, заново осмысляющего свою прежнюю жизнь» (*Appel A. “Lolita”: The Springboard of Parody // Nabokov: the Man and His Work. Madison, 1967. P. 114*). Хотя возводить сюжет «Соглядатай» именно к новелле Одоевского, возможно, несколько рискованно, в целом его он, безусловно, ориентирован на традицию фантастической повести, как бы травестируя характерные приемы «завуалированной фантастики» (термин Ю. Манна — см.: *Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 60–84*). Для Набокова не принципиально, застрелился ли герой и стал призраком или же чудесно выжил (точно так же неважно, казнен был Цинциннат Ц. или нет), поскольку в немиметическом мире писателя сама «реальность» существования героя проблематична.

⁹ Ср. в чем-то сходную точку зрения Дж. Коннолли (*Connolly J. W. Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Other. Cambridge, 1992. P. 101–117*).

¹⁰ См.: *Ronen I. O. “Diabolically Evocative”: An Inquiry into the Meaning of a Metaphor // Slavica Hierosolymitana 5–6 (1981). P. 378; Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. С. 127–137.*

стать автором, но и автор, в свою очередь, — героем. Подобного рода стратегия, основанная на смешении нарративных инстанций, начинает вырабатываться Набоковым-Сириным еще в русский период творчества, получая законченное воплощение в американских романах писателя¹¹.

Если на уровне внешней архитектоники у Набокова реализуется своего рода металитературный сюжет, в развитии которого за субъектами речи и сознания закрепляются эстетические характеристики «героя» или «автора», то в свете субъектной организации текста неуволнимость, «ненадежность» нарратора часто манифестируется через смену точек зрения, игру различными субъектными планами. Такая игра, в частности, выражается в характерной для писателя внешне немотивированной замене повествования от третьего лица повествованием от первого лица, и наоборот («Тех русского окончания папирос, которые он предпочтительно курил, тут не держали, и он бы ушел без всего, не окажись у табачника крапчатого жилета с перламутровыми пуговицами и лысины тыквенного оттенка. Да, всю жизнь я буду кое-что добирать натурой в тайное возмещение постоянных переплат за товар, навязываемый мне» («Дар»; III, 193); «Цинциннат, изнемогая, спустил ноги на пол: так и не дали свидания с Марфинькой... Начать одеваться, или придут меня наряжать? Ах, довольно, войдите...» («Приглашение на казнь»; IV, 62)) или же в намеренной нерасчлененности, диффузии субъектов речи и мысли: «...Василий Иванович указал себе самому тростью на скамью и медленно, до предпоследней секунды не даваясь силе притяжения, сел, сдался. <...> Хотелось бы все-таки понять, откуда оно, это счастье, этот наплыв счастья, обращающего сразу душу во что-то большое, прозрачное и драгоценное. Ведь помилуйте, человек стар, болен, на нем уже метка смерти, он всех растерял, кого любил...» («Набор»; IV, 559).

При всем внешнем подобии этих фрагментов каждый раз переключение точки зрения подчинено конкретной повествовательной задаче¹². Отождествление или слияние автора («я») с персонажем («он»)

¹¹ См., напр.: *Аверин Б. В.* «...Пародия ли он?» (О соотношении автора и героя в романе «Смотри на арлекинов») // Набоковский вестник. Вып. 5. Юбилейный. СПб., 2000. С. 94–100; *Hof R.* Das Spiel des Unreliable Narrator: Aspekte Unglaubwürdigen Erzählens im Werk von Vladimir Nabokov; *Tammi P.* Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis.

¹² См., напр.: *Аверин Б.* О некоторых законах чтения романа «Дар» // Набоков В. Дар. СПб., 2000. С. 28–32; *Левин Ю. И.* Об особенностях повествовательной структуры и образного строя романа Владимира Набокова «Дар» // Russian Literature

нередко встречалось в литературе XIX — начала XX веков, однако в таких случаях различные повествовательные формы непременно должны были быть композиционно отделены друг от друга¹³. Набоков же это незыблемое правило нарушает, совмещая разные субъектные планы в рамках одного речевого фрагмента. Если обращаться к интересующей нас традиции, то столь смелые эксперименты с организацией художественной речи именно в рамках романтизма найти сложно, однако взгляд на более широкий массив литературы первой половины XIX века (т. е. литературы романтической эпохи) может оказаться полезным в установлении генезиса подобной повествовательной «ненадежности»¹⁴.

* * *

Проза эпохи романтизма демонстрирует большое разнообразие нарративных стратегий. Взаимоотношения между автором, повествователем и рассказчиком как субъектами речи и носителями точек зрения могли принимать разнообразный характер¹⁵, но ведущая роль в организации повествовательной системы так или иначе всегда

9:11 (1981). С. 191–229; Падучева Е. В. Рассказ Набокова «Набор» как эксперимент над повествовательной формой // Падучева Е. В. Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива. М., 1996. С. 385–393; Сугimoto К. В плену вымысла (По роману Набокова «Приглашение на казнь») // Набоковский вестник. Вып. 5. Юбилейный. СПб., 2000. С. 47–58.

¹³ См.: Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. М., 1994. С. 313.

¹⁴ Совмещение повествовательных форм, а также гетерогенность самого субъекта повествования характерны, в первую очередь, для прозы Гоголя, начиная с «Вечеров на хуторе близ Диканьки» (1831–1832), что блестяще продемонстрировал, в частности, С. В. Овечкин (см.: Овечкин С. В. Повести Гоголя. Принципы нарратива // Проза Н. В. Гоголя. Поэтика нарратива: сб. статей. СПб., 2011. С. 7–157). Сопоставление повествовательных моделей Гоголя и Набокова — тема, заслуживающая самого пристального внимания. Однако уже при первом приближении очевидно, что сращение субъектных планов у Гоголя, как правило, не нарушает единства синтаксической организации и не проблематизирует структурно-смысловые аспекты текста, а сами нарративные эксперименты автора «Вечеров» служат не задачам металитературной игры, как у Набокова, а реализуют «мифологическое видение мира» (Там же. С. 65).

¹⁵ См., напр.: Манн Ю. В. Динамика русского романтизма. М., 1995; Александров А. В. Русский романтический рассказ. Одесса, 2000; Штедтке К. К вопросу о повествовательных структурах в период русского романтизма // Проблемы теории и истории литературы. М., 1971. С. 159–169.

оставалась за авторским началом. «...В системе романтического повествования, — считает Л. А. Капитанова, — главным субъектом сознания выступает автор, и, следовательно, отрывки текста, принадлежащие разным субъектам речи, обнаруживают одного и того же носителя сознания. Таким, образом, в романтическом нарративе субъекты речи (повествователь, личный повествователь, рассказчик) находятся в сфере действия авторского сознания. Будучи прямыми проводниками авторской логики, они служат средством выражения авторской позиции. Этой цели подчинены и внесубъектные формы (сюжет, конфликт, композиционный строй, система образов и др.). Их нарративная функциональность также детерминирована главным внутренним законом романтической повествовательности — диктатом авторского сознания»¹⁶. Нетрудно заметить, что категория автора у Набокова обладает в чем-то сходными функциями¹⁷. В то же время уже в рамках романтической традиции происходит постепенный «отказ от авторского демиургизма и приход на смену ему множественности точек зрения на предмет художественного изображения»¹⁸. В целом не оспаривая такой вывод Л. А. Капитановой, отметим, что подобная «множественность точек зрения», рожденная стремлением к объективности, сама по себе еще не нарушает авторского всевластия. Примером тому может служить творчество В. Ф. Одоевского второй половины 1830-х годов. Так, в повести «Живописец» (1837) писатель прибегает к довольно сложной системе показа одного явления с различных позиций, но сохраняет единство оценочного плана: «оценочность... не снимается, так как возникает контраст между обстоятельствами и героем, изложением и действием»¹⁹. Сходным образом организовано и повествование в «Сильфиде» (1836), о чем еще пойдет речь.

В романтической прозе, при всей вариативности типов повествования, преобладает форма изложения от лица рассказчика или же субъективно авторский вариант «аукториального» повествования²⁰ —

¹⁶ Капитанова Л. А. Повествовательная структура русской романтической повести (20–30-е годы XIX века). Псков, 1997. С. 60–61. Ср. у М. М. Бахтина: «Для романтизма характерно до самозабвения экспрессивное прямое авторское слово, не охлаждающее себя никаким преломлением через чужую словесную среду» (Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 343).

¹⁷ См. об этом в главе 2.

¹⁸ Капитанова Л. А. Указ. соч. С. 201.

¹⁹ Александров А. В. Русский романтический рассказ. С. 108.

²⁰ Полностью соглашаясь с В. Шмидом в том, что «грамматическая форма не должна лежать в основе типологии нарратора, поскольку любой рассказ ведется,

«субъективное авторское повествование» (далее САП). Что касается фигуры «объективного» всезнающего автора, то для романтического нарратива она почти не характерна, становясь доминантой в последующую литературную эпоху. По наблюдениям Н. А. Кожевниковой, «на протяжении XIX–XX вв. развивается объективное авторское повествование, которое, в свою очередь, взаимодействует с точкой зрения персонажа»²¹; однако в начале XX века формы САП вновь активизируются, занимая, в частности, ведущее место в прозе А. Белого и М. Булгакова²². Для САП характерен «обширный набор средств, передающих авторское отношение к изображаемому, к читателю, к персонажам, к жанру произведения, к манере повествования»²³.

В этой связи показательна новелла Э. Т. А. Гофмана «Песочный человек», где возникает фигура повествователя, которому приданы черты художника. Права нарратора существенно расширены, он приближается к всезнающему автору, не только повествуя о событиях, но и давая оценку действиям героев. Такой повествователь еще далек от всемогущего автора-демиурга, сами судьбы героев ему не подвластны, но в рамках осмысливаемых ограничений он волен творить свободно собственной свободной воле. План повествователя открывается в «Песочном человеке» характерным для субъективного авторского повествования обращением к читателю, где творец-нарратор ставит себе задачей показать сам механизм порождения текста: «...Я изо всех сил старался начать историю Натанаэля *как можно умней — своеобразней, пленительней*. “Однажды” — прекраснейшее начало для всякого рассказа, — слишком обыденно! “В маленьком захолустном городке С... жил” — несколько лучше, по крайней мере дает начало градации. Или сразу — *in medias res*. “Проваливай ко всем чертям”, — вскричал студент Натанаэль, и бешенство и ужас отразились в его диком взоре,

собственно, от первого лица, даже если грамматическое лицо в тексте не выражено эксплицитно» (Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 83), мы в рамках поставленных задач все же позволим себе использовать традиционную классификацию типов повествования, ориентируясь на терминологию Ю. В. Манна и Н. А. Кожевниковой (см.: Манн Ю. В. Автор и повествование // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 431–480; Кожевникова Н. А. Указ. соч.). Лингвистически обоснованную (и потому несколько иную в отдельных пунктах) типологию повествовательных форм см.: Падучева Е. В. Семантические исследования. С. 214–215.

²¹ Кожевникова Н. А. Указ. соч. С. 108.

²² См.: Там же. С. 76–77.

²³ Кожевникова Н. А. Указ. соч. С. 10.

когда продавец барометров Джузеппе Коппола...» Так я в самом деле и начал бы, когда б полагал, что в диком взоре студента Натанаэля чувствуется что-то смешное, однако ж эта история нисколько не забавна. Мне не входила на ум ни одна фраза, в которой хотя бы немного отражалось радужное сияние образа, возникшего перед моим внутренним взором. Я решил не начинать вовсе» (здесь и далее курсив мой. — Н. К.)²⁴.

Эта своеобразная демонстрация повествователем различных способов претворения творческой фантазии в художественные образы неожиданно предвосхищает сходные размышления Германа в «Отчаянии»:

«Если бы я не был совершенно уверен в своей писательской силе, в чудной своей способности выразить с предельным изяществом и живостью — Так, примерно, я полагал начать свою повесть.

Я, кажется, попросту не знаю, с чего начать» (III, 397).

В третьей главе романа герой-рассказчик, мнящий себя гениальным писателем, также предлагает несколько разновидностей зачина:

«Как мы начнем эту главу? Предлагаю на выбор несколько вариантов. Вариант первый, — он встречается часто в романах, ведущихся от лица настоящего или подставного автора:

День нынче солнечный, но холодный, все так же бушует ветер, ходуном ходит вечнозеленая листва за окнами, почтальон идет по шоссе задом наперед, придерживая фуражку. Мне тягостно...

<...> Обратимся теперь ко второму варианту. Он состоит в том, чтобы сразу ввести нового героя, — так и начать главу:

Орловиус был недоволен» (III, 422).

Обычно комментаторы видят в писательских потугах Германа его попытку «пародировать наиболее распространенные повествовательные модели современной русской прозы»²⁵, однако стоящий за героем Автор, что не исключено, имеет в виду и аналогичные метатекстуальные рассуждения в новелле Гофмана, первоначально значимой в контексте всего сирийского творчества.

В целом произведения Набокова предлагают широкий спектр моделей и способов повествования, которые часто контаминируются,

²⁴ Гофман Э. Т. А. Собр. соч.: в 6 т. М., 1991–2000. Т. 2. М., 1994. С. 302.

²⁵ Долинин А., Сконежная О. Примечания (Набоков В. В. Собр. соч. русского периода: в 5 т. СПб. 1999–2000. Т. 3. СПб., 2000. С. 760).

проникая друг в друга. Наиболее частотны формы объективного авторского повествования (далее ОАП), включающего в большей или меньшей степени субъектные планы персонажей («Машенька», «Король, дама, валет», «Защита Лужина», «Подвиг», «Камера обскура») ²⁶. Такая модель более традиционна для литературы середины — второй половины XIX века, но Набоков, в сравнении с ней, заметно расширяет внутренний план героя.

Так, повествовательная ткань «Защиты Лужина», образованная непрерывной сменой субъектных сфер и точек зрения, предлагает разнообразие приемов введения писателем плана персонажа: это и несобственно авторское повествование, и прямая речь, и несобственно прямая речь героя, часто используемая для передачи воспоминаний. Полного вытеснения авторской интенции в романе не происходит; скорее, она иногда сливается с позицией героя или героини, что оборачивается их взаимоналожением: «Больше всего его поразило то, что с понедельника он будет Лужиным. Его отец — настоящий Лужин, пожилой Лужин, Лужин, писавший книги, — вышел от него, улыбаясь, потирая руки, уже смазанные на ночь прозрачным английским кремом, и своей вечерней замшевой походкой вернулся к себе в спальню» (II, 309). В этом случае взгляд, изначально обусловленный восприятием героя, пропускается через авторское слово и обрастает авторскими оценками, но бывает и наоборот: «Пора было ложиться спать, она ушла раздеваться, а Лужин ходил по всем трем комнатам, отыскивая место, где бы спрятать карманные шахматы. Всюду было небезопасно. В самые неожиданные места совался по утрам хобот хищного пылесоса. Трудно, трудно спрятать вещь — ревнивы и нерадушны другие вещи, крепко держащиеся своих мест, и не примут они ни в какую щель бездомного, спасающегося от погони предмета» (II, 442). Благодаря характерному для Набокова приему одушевления материи здесь возникает даже своеобразный «план вещей».

Наряду с этими вполне традиционными формами нарратива, в набоковских романах встречаются и более сложные структуры, осно-

²⁶ Л. Н. Рязузова справедливо отмечает: «...У Набокова герои, близкие автору в интеллектуальном и духовном планах, обычно включены в кругозор объективного и сочувственного авторского повествования... Субъективированное повествование используется для освоения изнутри чужого сознания, цель его — исследование психологии личности с иным, чем у автора, типом сознания» (Рязузова Л. Н. Концептуализированная сфера «творчество» в художественной системе В. В. Набокова. Краснодар, 2000. С. 19).

ванные на своеобразной омонимии повествовательных форм. Текст «Дара», внешне напоминая скорее ОАП, повторно прочитывается как САП. Повествование в «Отчаянии» строится в манере субъективного авторского нарратива, однако пытаясь претендовать на роль всезнающего автора, Герман в итоге оказывается «ненадежным» рассказчиком, а задуманная им совершенная по воплощению повесть вы рождается в «худосочный дневник» (III, 527)²⁷.

Наиболее сложной субъектно-речевой структурой среди русских романов Набокова обладает «Приглашение на казнь»²⁸, где сочетаются, накладываясь друг на друга, образуя сложные единства, различные варианты нарративной организации.

Первое и наиболее характерное единство такого рода образует соединение ОАП с планом персонажа (модель, преобладающая и в «Защите Лужина»), когда к точке зрения автора подключается восприятие героя: «Детство на загородных газонах. Играли в мяч, в свинью, в карамору, в чехарду, в малину, в тычь... Он был легок и ловок, но с ним не любили играть. Зимой городские скаты гладко затягивались снегом, и как же славно было мчаться вниз на стеклянных сабуровских санках... Как быстро наступала ночь, когда с катанья возвращались домой... Какие звезды, — какая мысль и грусть наверху, — а внизу ничего не знают» (IV, 56). В подобной же форме могут быть выдержаны размышления Цинцинната или его внутренняя речь.

Субъектный план Цинцинната может не просто присоединяться, а полностью смешиваться с авторской речью, которая то выдер-

²⁷ По тонкому замечанию С. Давыдова, последняя, одиннадцатая, глава «Отчаяния» принадлежит уже не «повести» Германа, а роману Набокова (*Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. С. 42.*

²⁸ Дж. Конноли выделил в свое время три основных способа повествования в романе. По его словам, «первый представляет собой по сути нейтральное, овнешненное описание событий» (*Конноли Дж. Загадка рассказчика в «Приглашении на казнь» В. Набокова // Русская литература XX века: Исследования американских ученых. СПб., 1993. С. 447*). На языке используемых нами терминов — это пример ОАП. Второй способ, по мнению Конноли, «связан с передачей внутренних впечатлений героев, прежде всего, самого Цинцинната, с помощью разнообразных средств, в том числе свободной прямой и свободной не прямой речи» (Там же. С. 447–448). То есть речь идет о том, что привычно обозначается как «внутренняя» и «несобственно прямая речь». Особенностью третьего способа является смешение или взаимоналожение точек зрения: «Формальный маркированный признак этого способа — восклицания и обращения, адресованные непосредственно Цинциннату, но не совсем ясно, кто же автор этих восклицаний и как влияют они на героя» (Там же. С. 449).

живается в более объективной манере («Засим Цинцинната отвезли обратно в крепость. Дорога обвивалась вокруг ее скалистого подножья и уходила под ворота: змея в расселину. Был спокоен: однако его поддерживали во время путешествия по длинным коридорам...» (IV, 47)), то приобретает черты субъективного авторского повествования (САП), то сочетает в себе признаки обоих видов: «...Несколько минут скорого, уже под гору чтенья — и... ужасно! Куча черешен, красно и клейко черневшая перед нами, обратилась внезапно в отдельные ягоды: вон та, со шрамом, подгнила, а эта сморщилась, ссохшись вокруг кости... Ужасно! Цинциннат снял шелковую безрукавку, надел халат и, притоптывая, чтобы унять дрожь, пустился ходить по камере» (IV, 48). Возникающее на стыке субъективного и безличного авторского повествования восклицание «Ужасно!» в равной степени допустимо приписать как герою, так и повествователю.

Подобное взаимоналожение и неразличение планов — важнейшая особенность нарративной структуры «Приглашения на казнь». Так, событие может изображаться одновременно с внешней и внутренней по отношению к герою точки зрения: «Цинциннат не спал, не спал, не спал, — нет, спал, но со стоном опять выкарабкался, — и вот опять не спал, спал, не спал...» (IV, 83). По своей исходной позиции перед нами сугубо объективный взгляд, но повествование тут же заметно субъективизируется: с помощью тоекратного повтора глагола автор тонко передает внутреннее состояние персонажа, мучительность бессонницы. Иногда в одном фокусе скрещиваются даже три потенциальные точки зрения. Ярким примером служит хорошо известный эпизод с потерей запонки адвокатом Цинцинната: «Видно было, что его огорчала потеря дорогой вещицы. Это видно было. Потеря вещицы огорчала его. Вещица была дорогая. Он был огорчен потерей вещицы» (IV, 63). Здесь гипотетически переплетаются субъектные сферы повествователя, Цинцинната и адвоката Романа.

Особенно очевидно намеренное смешение точек зрения в ситуациях многочисленных риторических обращений к герою: «Цинциннат, тебя освежило преступное твое упражнение» (IV, 62); «Какая тоска. Цинциннат, какая тоска! Какая каменная тоска, Цинциннат, — и безжалостный бой часов, и жирный паук, и желтые стены, и шершавость черного шерстяного одеяла» (IV, 71); «...Стояла бесстрастная, каменная ночь, — но в ней, в глухом ее лоне, подтачивая ее мощь, пробивалось нечто совершенно чуждое ее составу и строю. Или это старые, романтические бредни, Цинциннат?» (IV, 130–131) и т. д. Дж. Конноли склонен считать, что подобного рода вопросы и восклицания суть по-

рождение раздвоенного сознания самого персонажа²⁹. Однако можно ли приписывать герою такие формулы, как, например, «бедненький мой Цинциннат»³⁰ (IV, 82)? В свою очередь Т. Смирнова закрепляет авторство подобных высказываний за повествователем³¹. Наряду с апелляциями непосредственно к Цинциннату, в тексте присутствуют и обращения к некоему лицу, обозначенному местоимением «ты»: «...То есть лежа навзничь на тюремной койке, за полночь, после ужасного, ужасного, я просто не могу тебе объяснить, какого ужасного дня...» (курсив мой. — Н. К.)³² (IV, 53), — что, видимо, предполагает существование слушателя³³. Однако эта установка на устное высказывание, думается, все же не проявлена в полной мере.

К контаминации субъектных планов в дискурсе «Приглашения на казнь» часто приводит такой уже отмеченный прием, как внешне немотивированная замена грамматического лица. При этом графическое разграничение субъектных сфер, т.е. скобки, кавычки (как

²⁹ Конноли Дж. Указ. соч. С. 451.

³⁰ П. Тамми обратил внимание на то, что речевая формула «мой бедный...» типична для набоковского дискурса в целом (Ср., напр: «Мой бедный Лужин, — говорила она, нежно выдвигая губы, — мой бедный, бедный» («Защита Лужина» (II, 422)); «Мой бедный Романтовский!» («Королек» (1933) (III, 638)); «Бедный, бедный Мишук, бедный мальчик, двадцать три года, вся жизнь впереди...» («Оповещение» (1934) (III, 611)) и др.). В определенной мере она несет пародийную нагрузку, отсылая, в частности, к контексту пушкинского творчества (ср.: «Мой бедный Ленский...»; «Но бедный, бедный мой Евгений...» и др.). См.: *Tammi P. Russian Subtexts in Nabokov's Fiction*. P. 103; *Долинин А. Пушкинские подтексты в романе Набокова «Приглашение на казнь» // Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина*. С. 220, 222. В целом обращения к героям, оформленные с помощью притяжательных местоимений, — характерное свойство САП.

³¹ *Смирнова Т. О романе В. Набокова «Приглашение на казнь» // В. В. Набоков: Pro et contra*. Т. 1. СПб., 1997. С. 834.

³² Ср., напр., обращения повествователя к собеседнику в романе «Петербург» (1912) А. Белого: «Таковы были дни. По ночам забирался ли ты в подгородние пустыри, чтобы слышать все ту же неотвязную ноту на “у”?» (курсив мой. — Н. К.) (*Белый А. Сочинения*: в 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 58). При всей важности влияния А. Белого на поэтику Набокова, освещение данной проблемы, уже успешно разрабатываемой исследователями, не входит в нашу задачу (см. об этом., напр.: *Сконечная О. Чернобелый калейдоскоп. Андрей Белый в отражениях В. В. Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra*. Т. 1. С. 667–696).

³³ Ср. аналогичные случаи использования личных местоимений: «Лицо Цинцинната было по выражению своему совершенно у нас недопустимо» (IV, 118); «Но для меня так темен ваш день, так напрасно разбередили мою дремоту» (IV, 174).

и какие-либо иные сигналы, предупреждающие о смене регистра), отсутствует — переключение происходит словно исподволь. Особенно показателен эпизод с письмом Цинцинната к Марфиньке, текст которого, как можно предположить, вдруг внезапно «созревает» («он все не мог решиться отослать его, а потому дал ему полежать, словно от самого предмета ждал того созревания, которого никак не достигала безвольная, нуждавшаяся в другом климате мысль» (IV, 118)), начиная буквально «прорасти» изнутри авторского повествования: «Весь день он внимал гудению в ушах, уминая себе руки, тихо здороваясь сам с собой, ходил вокруг стола, где белелось все еще неотправленное письмо... Что ж, пей эту бурду надежды, мутную, сладкую жижу, надежды мои не сбылись, я ведь думал, что хоть теперь, хоть тут, где одиночество в таком почете, оно распадется лишь надвое, на тебя и меня, а не размножится, как оно размножилось...» (IV, 131). Столь же необычно изложение письма и завершается: на переходе к придаточному предложению пишущий субъект вдруг перевоплощается в объект описания: «...Это я пишу, Цинциннат, это плачу я, Цинциннат, который собственно ходил вокруг стола, а потом, когда Родион принес ему обед, сказал...» (IV, 133).

К. Сугимото, говоря о подобных трансформациях, предполагает, что в «Приглашении на казнь» «мышление и воображение главного героя оказывают влияние не только на собственные слова и выражения от 1-го лица, но и на речь повествователя, излагаемую от 3-го лица, и даже могут управлять всем текстом произведения»³⁴. Однако здесь скорее следует говорить не о примате мышления героя над авторским (это малохарактерно для поэтики и эстетики Набокова), а о том, что благодаря, в частности, грамматическим перебоям сами границы между повествователем и героем как носителями речи и мысли стираются, становятся призрачными, а их личности оказываются фактически нерасчленимы. Повествовательные возможности различных субъектов уравниваются в правах, поэтому в текст романа легко входит, опять-таки нарушая «правильный» грамматический строй, даже гипотетическая внутренняя речь бабочки-ночницы (догадка Г. Барабтарло³⁵): «...Великолепное насекомое сорвалось, ударилось о стол, остановилось на нем, мощно трепеща, и вдруг, с края, снялось. Но для меня так темен

³⁴ Сугимото К. В плену вымысла (По роману Набокова «Приглашение на казнь») // Набоковский вестник. Вып. 5. С. 56.

³⁵ Барабтарло Г. Очерк особенностей устройства двигателя в «Приглашении на казнь» // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 1. С. 449.

ваш день, так напрасно разбередили мою дремоту. Полет — ныряющий, грузный — длился недолго» (IV, 174). Если допустить, что внутреннюю природу «Приглашения на казнь» в самом деле определяет логика сна, нивелирующая субъектно-объектные противопоставления (см. в этой связи главу 2), то такая своеобразная нарративная эквивалентность субъектов получает дополнительную мотивировку. Организация повествования в романе демонстрирует по сути ту же особенность текста, которая была выявлена еще ранее: это стремление к размыванию любых структур, обязательных для предшествующей литературы.

* * *

Помимо неуловимой смены и смешения субъектных планов, нарративная игра создает еще один важный эффект на уровне рецепции текста — своеобразного искажения картины мира, что придает ей определенную «фантастичность»; происходит форсирование необычного, часто откровенно алогичного видения действительности. Чтобы установить связь техники введения абсурдного и фантастического (точнее, квазифантастического) у Набокова с традицией эпохи романтизма, прежде вкратце рассмотрим — опираясь преимущественно на русскую литературу — характерные типы повествования в фантастической повести первой половины XIX века.

Развитие фантастического жанра в начале XIX столетия было обусловлено как собственно литературными, так и внелитературными предпосылками³⁶. В 1820–40-е годы в русском обществе резко возрос интерес ко всему иррациональному — мистике, магии, колдовству; широкое хождение приобрели разного рода слухи и анекдоты о необыкновенных происшествиях, которые зачастую служили и литературным материалом³⁷. Выбор автором фантастической прозы того или иного типа повествования играл принципиальную роль, заданную самими особенностями жанра. Наиболее характерным для фантастической повести было повествование от лица условного нарратора или рассказчика, наделенного неписательской характеристикой. Функционально такой рассказчик мог выступать в качестве либо непосред-

³⁶ См., напр.: *Маркович В. М.* Дыхание фантазии // *Русская фантастическая проза эпохи романтизма*. Л., 1991. С. 5–6; *Cornwell N.* *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*. New York, 1990.

³⁷ См., напр.: *Дилакторская О. Г.* Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя. Владивосток, 1986.

ственного участника событий, либо «ретранслятора», записавшего историю с чужих свидетельств³⁸. При этом повествование от лица очевидца приобретало, безусловно, больший вес в глазах слушателей. Как правило, оно предполагало форму повествования от первого лица — таковы, например, повести из цикла М. Н. Загоскина «Вечер на Хопре» (1834) или «Космораме» (1839) В. Ф. Одоевского. Еще более широкое распространение получило повествование от лица рассказчика-ретранслятора — такого рода ситуация возникает, в частности, в повестях «Лафертовская маковница» (1825) А. Погорельского и «Кровь за кровь» (1825) А. А. Бестужева-Марлинского. Фантастика легко входит в эти произведения, будучи неотъемлемой составляющей балладной концепции мира, исконным свойством народно-поэтического миро-созерцания³⁹.

В качестве наиболее типичных черт, присущих повествованию от лица ретранслятора, можно выделить наличие мотивировок, объясняющих, каким образом нарратору стали известны подробности истории, монолитность повествования, неразработанность, за редким исключением, субъектного плана персонажа, временную дистанцию между моментами события и повествования. Эти особенности жанра вновь выводят нас к проблеме ненадежного рассказчика.

Можно утверждать, что повествователь в фантастической литературе «ненадежен» уже по определению⁴⁰, и эта ненадежность принимает характер парадокса. Ведь сам фантастический жанр являет собой некую «борьбу противоположностей», базируясь на дихотомии рационального и иррационального, в буквальном смысле фантастического видения мира⁴¹. С одной стороны, читатель литературной фантастики, как и любого другого художественного текста, испытывает естественную потребность в доверии к нарратору, выступающему гарантом достоверности и правдивости изображенного⁴². Как отмечает Т. А. Чеба-

³⁸ См.: Чебанюк Т. А. Типы повествования в фантастической повести 20–40-х годов XIX века // Проблемы жанров в русской литературе. М., 1980. С. 33.

³⁹ См.: Маркович В. М. Дыхание фантазии. С. 7–11.

⁴⁰ См., напр.: Siebers T. The Romantic Fantastic. London, 1984. P. 63.

⁴¹ В характеристике понятия «фантастического» мы опираемся преимущественно на концепцию Ц. Тодорова (См: Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1999).

⁴² Ср.: «Наличие рассказчика — человека, так или иначе соприкоснувшегося с предметом повествования, должно как бы гарантировать читателям реальность повествуемого» (Благой Д. Д. Литература и действительность. М., 1959. С. 272).

нюк, «проблема достоверности особо остро стояла перед создателями жанра фантастической повести и определялась дополнительно рядом ее особенностей»⁴³. В то же время именно рассказчик функционально являлся одним из тех инструментов, с помощью которого эта достоверность могла быть подвергнута сомнению, поскольку «рассказывание потенциально являлось и своеобразным условием невероятного в повести»⁴⁴. Доверившись повествователю фантастической истории, читатель неизбежно перестает доверять своей житейской логике, ибо должен будет признать реальность случившихся невероятных событий. И чем «безупречнее» нарратор с точки зрения текстовых норм, тем больше будут ставиться под сомнение читательские представления о границах возможного.

Наряду с уже отмеченными относительно простыми формами фантастического повествования, в литературе романтизма развивались и более сложные, яркий пример чему — фантастика В. Ф. Одоевского. Богатством нарративной организации отличается, например, повесть «Сильфида», где выделяются несколько различных форм повествования. Открывают произведение письмо главного героя, Михаила Платоновича, из деревни к своему другу. Стиль и тональность этих посланий меняются по мере того, как их автор знакомится с деревенской жизнью, — от легкой иронии по отношению к сельским обывателям до страстного их обличения. Повествование здесь строится как эпистолярный диалог, где реплики одного из собеседников опущены, и можно лишь догадываться о том, что он в своих ответных письмах дает разнообразные наставления и советы. Фантастическое входит в мир повести внезапно и, казалось бы, немотивированно — как описание некоего физического опыта, словно вырастает из самой эмпирической действительности: «Вчера вечером, подошед к вазе, я заметил в моем перстне какое-то движение. Сначала я подумал, что это был оптический обман, и, чтоб удостовериться, взял вазу в руки; но едва я сделал малейшее движение, как мой перстень рассыпался на мелкие голубые и зеленые искры, они потянулись по воде тонкими нитями и скоро совсем исчезли, лишь вода сделалась вся золотою с голубыми отливами. Я поставил вазу на прежнее место, и снова мой перстень слился на дне ее»⁴⁵. Некоторое время герой еще сомневается в том, что открывшаяся ему новая реальность действительно существует, но повторяя экс-

⁴³ Чебанюк Т. А. Указ. соч. С. 30.

⁴⁴ Там же. С. 31.

⁴⁵ Одоевский В. Ф. Соч.: в 2 т. М., 1981. Т. 2. С. 115.

перимент раз за разом, он приходит к неоспоримым выводам: на дне сосуда находится Сильфида, дух воздушной стихии — и тогда Михаил Платонович совершает прорыв за грань видимого мира.

За письмами Михаила Платоновича следуют «Письмо Гаврилы Софроновича Реженского к издателю», вводящее внеположный главному герою взгляд на происходящее (как самого Реженского, так и коллективный (слухи)), а также фрагмент под заглавием «Рассказ», повествование в котором ведется в форме *Ich-Erzählung* от лица корреспондента Михаила Платоновича. Временная перспектива меняется, нарратору уже известно, чем закончилась необычная история его друга. Здесь появляются еще две новые точки зрения — самого рассказчика и доктора, объясняющего странные поступки персонажа безумием: «Ваш приятель просто с ума сошел...»⁴⁶. Следующая часть — «Отрывки. Из журнала Михаила Платоновича» — наиболее интересна и в отношении содержания («блестящие страницы, проникнутые высокой поэзией мистицизма»⁴⁷, — отзывался о ней П. Н. Сакулин), и в плане нарративной структуры. Здесь перемежаются воображаемые диалоги героя с Сильфидой и его внутренняя речь, которая фиксирует то, что открывший иную реальность Михаил Платонович непосредственно чувствует, наблюдает и слышит от своей новой возлюбленной. Это некий «поток сознания», в котором переплетаются различные типы высказывания; он оформлен как монтаж, непрерывная смена картин и настроений: «Очаровательная картина! она слилась в тесную раму нашего камелька... да! Там другой Рим, другой Тибр, другой Капитолий. Как весело трещит огонек... Обними меня, прелестная дева... В жемчужном кубке кипит искрометная влага... пей... пей... Там хлопьями валится снег и заметает дорогу — здесь меня согревают твои объятия...»⁴⁸. Границы между различными субъектными сферами, откровениями Сильфиды и мыслями самого персонажа теряют строгую определенность: «Мчитесь, мчитесь, быстрые кони, по хрупкому снегу, взвивайте столбом ледяной прах: в каждой пылинке блистает солнце — розы вспыхнули на лице прелестной — она прильнула ко мне душистыми губками... Где ты нашла это художество поцелуя? все горит в тебе и кипячею влагою обдаёт каждый нерв в моем теле... <...> За мной, за мной... Есть Другой мир, новый мир... Смотри: кристалл

⁴⁶ Там же. С. 119.

⁴⁷ Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Т. 1. Ч. 2. М., 1913. С. 72.

⁴⁸ Одоевский В. Ф. Соч.: в 2 т. Т. 2. С. 121.

растворился — там внутри его новое солнце... Там совершается великая тайна кристаллов; поднимем завесу... толпы жителей прозрачного мира празднуют жизнь свою радужными цветами; здесь воздух, солнце, жизнь — вечный свет: они черпают в мире растений благоуханные смолы, обделывают их в блестящие радуги и скрепляют огненную стихией...»⁴⁹.

Такого рода организация повествования может напомнить нарративные эксперименты Набокова, но если контаминация субъектных планов в «Приглашении на казнь», преследуя игровые цели, работает на общую установку размывания смысловой определенности, то в чем-то сходный прием в романтическом нарративе Одоевского призван подчеркнуть пограничное состояние сознания героя, устремившегося к разгадке инобытия — он направлен не на ослабление иерархичности текстовых структур, а как раз на выстраивание системы двоимирия.

Финал повести, сообщающий историю «выздоровления» Михаила Платоновича, предлагает еще несколько взглядов на события (так, эпилог неожиданно вводит фигуру нового повествователя, приближенного к автору, который «ничего не понял в этой истории»⁵⁰), при этом оценка самого главного героя строго противопоставлена всем остальным трактовкам, в том числе потенциально возможным: «Тебе пришли на мысль все похвалы моих тетюшек, дядюшек, всех этих так называемых благоразумных людей — и твое самолюбие гордится и чванится. Не так ли?»⁵¹ Повествовательная структура «Сильфиды» полифонична; задача писателя — предложить как можно больше точек зрения на происходящее. «Именно в “Сильфиде” Одоевского впервые в фантастической повести достигается действительная многосубъектность повествования, открывающая новые пути развития повествовательной системы жанра»⁵², — подчеркивает Т. А. Чебанюк. Однако, при всем многообразии используемых форм нарратива, в целом произведение Одоевского остается в намеченных рамках повествования от лица рассказчика.

Субъективное авторское повествование в фантастической литературе первой половины XIX века встречалось значительно реже.

⁴⁹ Там же. Этот отрывок показателен и в свете проблематики, рассмотренной в предыдущей главе (ср., напр., такие используемые Одоевским топосы, как «там» и «прозрачный мир»).

⁵⁰ Там же. С. 126.

⁵¹ Там же. С. 125.

⁵² Чебанюк Т. А. Указ. соч. С. 36.

Важный шаг по направлению к авторской субъективности был сделан Гофманом. Характерные приемы САП функционируют, например, в «сказке из новых времен» «Золотой Горшок» (1815). Здесь, как и в «Песочном человеке», возникает образ нарратора-художника; в повесть вводится двойная временная перспектива — собственно линия событий в жизни студента Ансельма и их «записывание» повествователем, которое также последовательно разворачивается во времени. Но несмотря на такое разграничение хронологических планов, у читателя возникает ощущение, что история героев вершится в его непосредственном присутствии, по прихоти свободной авторской фантазии. Появляется — что в высшей степени показательно для САП — проекция в будущее; возникает указание на то, что с персонажами могут произойти самые невероятные происшествия: «...Мне придется еще рассказать так много чудесного, так много такого, что, подобно явившемуся привидению, отодвигает повседневную жизнь обыкновенных людей в некую туманную даль, что я боюсь, как бы ты не перестал под конец верить и в студента Ансельма, и в архивариуса Линдгорста и не возымел бы даже каких-нибудь несправедливых сомнений относительно конректора Паульмана и регистратора Геербранда...»⁵³. В то же время автор намеренно ограничивает рамки своей творческой воли: он полностью свободен как художник, но открывшиеся ему чудесным образом «странные судьбы» героев для него самого непостижимы.

По сравнению с «Песочным человеком» в «Золотом Горшке» заметно расширен план персонажа: все необычное и фантастическое, будучи пропущено через призму авторского сознания, дано глазами самого Ансельма. Взаимоналожение сфер повествователя и героя как раз и направлено на то, чтобы придать описываемым событиям большую достоверность. Зачастую фантастика встраивается в повествование по следующей схеме: в обыденную действительность врывается чудесное; затем герой начинает сомневаться в его существовании, уверяя себя в том, что все ему только привиделось: «И снова послышались шепот, и лепет, и те же слова, и змейки скользили и вились кверху и книзу сквозь листья и ветви; и, когда они так быстро двигались, казалось, что куст сыплет тысячи изумрудных искр чрез свои темные листья. “Это заходящее солнце так играет в кусте”, — подумал студент Ансельм»⁵⁴. Поначалу фантастическое присутствует в мире неявно, оно эксплицировано при помощи модалных конструкций: «ему по-

⁵³ Гофман Э. Т. А. Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. М., 1991. С. 207.

⁵⁴ Там же. С. 194.

чудилось», «ему казалось», «ему слышались». В первой главе повести чудесное объяснение событий еще существует на равных правах с реальным. Но затем всякие рациональные мотивировки происходящего полностью отменяются, фантастика начинает буквально «насилловать» предметную реальность, оказываясь ее неотъемлемой частью. При этом новое видение мира открывается в одинаковой степени всем персонажам, в том числе и принадлежащим к обывательской среде: «...И тут все поняли, что важный человек был, собственно, серый попугай»⁵⁵.

Еще менее востребованной для фантастической повести эпохи романтизма оказывалась форма ОАП. Этот тип повествования подразумевает, что автор целиком принимает на себя «ответственность» за описанные события, что естественным образом придает им большую достоверность. В то же время подобный вид нарратива требует высокой техники изображения, умелого соотнесения авторского и персонажного планов, что часто оказывается трудноразрешимой задачей. По этой причине разработка такого рода повествования означает в какой-то мере и разрушение самих основ жанра⁵⁶. Одним из немногих примеров ОАП в русском романтизме может служить неоконченная повесть Лермонтова «Штосс» (1841). Фигура рассказчика или субъективного автора здесь отсутствует, что ведет к существенному расширению (даже в сравнении с Гофманом) субъектного плана главного героя: все события увиденны глазами Лугина, именно в его сознании происходит столкновение реального и потустороннего. Бытовой и фантастический планы настолько глубоко проникают друг в друга, что меняют свою природу: фантастическое предстает в обывательском виде, в то же время «реальность эмпирическая, грубая, чувственно ощутимая скрывает в себе фантастику»⁵⁷. Сюжет «Штосса» движется за счет того, что Лермонтов «каждый раз снимает рационалистическую мотивировку событий»⁵⁸.

⁵⁵ Там же. С. 245. Ср. аналогичный прием в «Носе» (1836) Гоголя.

⁵⁶ Ср.: «В период полного и окончательного освоения русской прозой форм безличного повествования, фантастическая повесть как жанр прекращала свое существование» (Чебанюк Т. А. Указ. соч. С. 36).

⁵⁷ Вацуро В. Э. Последняя повесть Лермонтова // Лермонтов М. Ю. Исследования и материалы. Л., 1979. С. 246.

⁵⁸ Там же. С. 239.

* * *

Теперь вернемся к Набокову, чтобы рассмотреть элементы фантастического и способы его репрезентации в рассматриваемых романах. «Защита Лужина» предлагает сравнительно простые примеры. Встречающиеся здесь элементы необычного «поведения» предметной реальности можно достаточно условно объединить в несколько групп.

Во-первых, некий «ответ» фантастического может появляться за счет использования автором смелых и оригинальных тропов — метафор и олицетворений, способных поразить читателя необычным восприятием действительности: «Окно опустело, но через минуту темнота за парадной дверью распалась, сквозь стекло появилась освещенная лестница, мраморная до первой площадки, и не успела эта новорожденная лестница полностью окаменеть, как на ступенях уже появились быстрые женские ноги» (II, 395). Скопление метафор порой «выстреливает» яркими гротескными образами и экзотическими сравнениями: «Трудно, трудно спрятать вещь, — ревнивы и нерадушны другие вещи, крепко держащиеся своих мест, и не примут они ни в какую щель бездомного, спасающегося от погони предмета» (IV, 442). Материальный мир — как это характерно для набоковской эстетики — приобретает черты живого существа: «в это мгновение где-то внизу родился звонок» (II, 316); «между тем лестница продолжала рожать людей» (II, 395) и т. п. Функция использования подобной мифопоэтической образности, как уже отмечалось, сугубо стилистическая, и говорить здесь о фантастике в точном смысле слова вряд ли возможно.

Второй случай подразумевает деформированное изображение реальности, искаженной восприятием героев. В таких нарративных фрагментах фантастическое или алогичное целиком обусловлено субъектной организацией повествования. Так, восприятие мира Лужиным не тождественно восприятию окружающих, в определенном смысле «фантастично». Действительность в сознании героя приобретает «шахматный оттенок», заполняясь причудливыми, фантазмагорическими образами: «Он попал в дымное помещение, где сидели шумные призраки. В каждом углу зрела атака, — и, толкая столики, ведро, откуда торчала стеклянная пешка с золотым горлом, барабан, в который бил, изогнувшись, гривастый шахматный конь, он добрался до стеклянного, тихо вращающегося сияния и остановился, не зная, куда дальше идти» (II, 390). Очевидно, что подобная картина может быть осмыслена только в общем сюжетном контексте: читатель уже

осведомлен о болезненном состоянии героя, чье видение мира явно не совпадает с позицией повествователя.

Странное поведение предметной реальности может возникать в ракурсе восприятия и других персонажей, не исключая второстепенных: «Панель скользнула, поднялась под прямым углом и качнулась обратно» (II, 392). Этот отрывок открывает очередную главу и уже поэтому особо маркирован. Поневоле могут возникнуть ассоциации со знаменитым фантастическим описанием Невского проспекта в одноименной повести Гоголя: «Тротуар неся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышей вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз»⁵⁹. Но если у Гоголя деформация внешней реальности обусловлена особым душевным состоянием Пискарева, то Набоков травестирует (скорее, бессознательно) эту ситуацию, изображая пьяного немецкого обывателя: «Он разогнулся, тяжело дыша, а его товарищ, поддерживая его и тоже качаясь, повторял: “Гюнтер, Гюнтер, попробуй же идти”» (II, 392). Первоначальная алогичность пространственной перспективы, могущая вызвать у читателя недоумение, находит более чем прозаическое объяснение. В то же время важен сам прием создания иллюзии фантастического.

Впрочем, не всегда фантастический эффект столь однозначно дезавуируется: «Лужин снимался для паспорта, и фотограф брал его за подбородок, поворачивал ему чуть-чуть лицо, просил открыть рот пошире и сверлил ему зуб с напряженным вниманием. Жужжание прекращалось, дантист искал на стеклянной полочке что-то, и, найдя, ставил штемпель на паспорте и писал, быстро-быстро двигая пером. “Пожалуйста”, — говорил он, подавая бумагу, где были нарисованы зубы в два ряда, и на двух зубах стояли чернилом сделанные крестики» (II, 456). Субъектный план героя обозначен здесь менее четко, нежели в предыдущих отрывках, повествование ведется в объективной манере. С одной стороны, абсурдность происходящего снова можно объяснить расстроенным воображением Лужина (именно так делает Ю. И. Левин⁶⁰), но эстетическая задача автора состоит не столько в стимуляции поиска читателем достоверных психологических моти-

⁵⁹ Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 7 т. М., 1976–1979. Т. 3. М., 1977. С. 15.

⁶⁰ Левин Ю. И. Вл. Набоков: О «Машеньке»; О «Даре»; Биспациальность как инвариант поэтического мира В. Набокова. С. 325.

вировок, сколько именно в усилении ощущения необычности, загадочности изображаемого.

Возможные аналогии с литературой эпохи романтизма заставляют вспомнить прием «завуалированной фантастики» — такой показ событий, при котором рациональное объяснение случившегося находится на равных правах с иррациональным. Однако техника создания фантастического у романтиков и Набокова существенно различается. В произведениях Гофмана или Гоголя, как правило, присутствует фигура носителя фантастики (архивариус Линдгорст в «Золотом горшке», Коппелиус в «Песочном человеке», призрак Акакия Акакиевича в «Шинели» (1842) и т. д.). В повести «Нос» (1836) Гоголь устранил такого представителя, но ввел в повествование как коллективную точку зрения (слухи о появлении Носа в различных местах), так и рефлексию самого нарратора по поводу рассказанного, что предполагало определенную модальность в освещении невероятных происшествий и теоретически оставляло читателю возможность усомниться в их достоверности. Такая модальность могла и отсутствовать, тогда адресат напрямую сталкивался с фантастическим — как, например, в «Сказке о том, по какому случаю коллежскому советнику Ивану Богдановичу Отношенью не удалось в светлое воскресенье поздравить своих начальников с праздником» В. Ф. Одоевского. Но и здесь не возникает полного доверия к повествователю, тем более что концовка текста предлагает как возможный вариант мотивировку чудесных событий сном: «Когда матушка Ивана Богдановича, тщетно ожидавшая его к обеду, узнала, что он никуда не выезжал, и вошла к нему в комнату, — он и его товарищи, усталые, измученные, спали мертвым сном: кто на столе, кто под столом»⁶¹.

На этом фоне ярко проявляется оригинальность набоковского нарратива. В его рамках снимается столь важный для фантастической прозы первой половины XIX века вопрос о доверии или недоверии к субъекту речи, так как само повествование, которое ведется от лица всезнающего автора, исключает модальную интенцию. Читателю предоставляется возможность соприкосновения с некой истиной, природа которой, по-видимому, не может быть осмыслена в традиционных категориях «реального» и «фантастического» (о чем речь пойдет далее).

В этом плане показательны те немногочисленные в «Защите Лужина» примеры, где возможность какого-либо рационального объяс-

⁶¹ Одоевский В. Ф. Соч.: в 2 т. Т. 2. С. 11.

нения «необычного» в тексте полностью исчезает. Внутренний план конкретного героя в таких эпизодах отсутствует, а внеположная автору точка зрения оказывается достаточно расплывчатой: «Молодые незнакомцы щелкали каблуками, пытаясь кому-то представиться, и шарахались от столиков, уставленных фарфором. Их видели сразу во всех комнатах. Они, вероятно, хотели уйти и не могли дорваться до передней. Находили их на всех диванах, и в ванной комнате, и на сундуках в коридоре, и не было возможности от них отделаться. Число их было неизвестно — колеблющееся, туманное число. А через некоторое время они исчезли, и горничная сказала, что двоих выпустила, и что остальные, должно быть, еще где-нибудь валяются, и что пьянство губит мужчин, и что жених ее сестры тоже пьет» (II, 395–396). Этот отрывок, изобилующий гиперболами и речевыми алогизмами, недвусмысленно прочитывается как стилистическая цитата, отсылающая к гоголевской повествовательной манере⁶²:

«Х л е с т а к о в. <...> И в ту же минуту по улицам курьеры, курьеры, курьеры... Можете представить себе, тридцать пять тысяч одних курьеров!»⁶³;

«Б о б ч и н с к и й. <...> Я будто предчувствовал и говорю Петру Ивановичу: “Здесь что-нибудь неспроста-с”. Да. А Петр-то Иванович уж мигнул пальцем и подозвали трактирщика-с, трактирщика Власа: у него жена три недели назад тому родила, и такой пребойкий мальчик, будет так же, как и отец, содержать трактир»⁶⁴ («Ревизор» (1835)).

«Ф е к л а. «А приданое: каменный дом в Московской части, о двух елтажах, уж такой прибыточный, что истинно удовольствие. <...> Огород есть еще на Выборгской стороне: третьего года купец нанимал под капусту; и такой купец трезвый, совсем не берет хмельного в рот, и трех сыновей имеет: двух уж поженит, “а третий, говорит, еще молодой, пусть посидит в лавке, чтобы торговлю было полегче отправлять <...>”»⁶⁵ («Женитьба» (оп. 1842)).

⁶² О присутствии гоголевской традиции в «Защите Лужина» см., напр.: Злочевская А. Набоков и Гоголь (На материале романа «Защита Лужина») // Русская словесность. 1998. № 4. С. 24–29.

⁶³ Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 7 т. Т. 4. М., 1977. С. 47.

⁶⁴ Там же. С. 18.

⁶⁵ Там же. С. 100.

«Комизм гоголевских болтунов, — отмечал в этой связи А. Слонимский, — заключается в том, что они теряют логическую нить, сбиваются в сторону и застревают в вводных подробностях, которыми загромождают свою речь»⁶⁶.

Комический эффект достигается Гоголем также за счет изображения другой крайности — «бессловесности» персонажей, их неумения хоть сколь-нибудь связно выражать свои мысли: «Вышел на улицу, Акакий Акакиевич был как во сне. “Этаково-то дело этакое, — говорил он сам себе, — я, право, и не думал, чтобы оно вышло того... — а потом, после некоторого молчания, прибавил: — Так вот как! наконец вот что вышло, а я, право, совсем и предполагать не мог, чтобы оно было этак”»⁶⁷ («Шинель»); «Я, то есть, имел случай заметить, что какие есть на свете далекие страны! — сказал Иван Федорович, будучи сердечно доволен тем, что выговорил столь длинную и трудную фразу»⁶⁸ («Иван Федорович Шпонька и его тетушка» (1831)). Подобное косноязычие характерно и для героев Набокова: «Цинциннат сказал: — Любезность. Вы. Очень. — (Это еще нужно расставить)» («Приглашение на казнь» (IV, 50)); «”В Париж мне написал, — нехотя пояснил Лужин, что вот, смерть и похороны и все такое, и что у него сохраняются вещи, оставшиеся после покойника”. — “Ах, Лужин, — вздохнула жена. — Что вы делаете с русским языком”» («Защита Лужина» (II, 431)).

В большей степени, нежели «Защита Лужина», наполнен разного рода «странностями» роман «Приглашение на казнь». Его реальность предстает царством тотального абсурда, допускающего самые невероятные метаморфозы. С определенной долей условности в тексте можно выделить такие виды проявлений абсурдного, как «алогичное», «странное» и «фантастическое».

Речевые алогизмы присущи языку как самого повествователя, так и героев. Палач Пьер признается Цинциннату: «Вы необыкновенно похожи на вашу матушку. Мне лично никогда не довелось видеть ее, но Родриг Иванович любезно обещал показать мне ее карточку»⁶⁹

⁶⁶ Слонимский А. Техника комического у Гоголя. Пг., 1923. С. 41. См. также: Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. С. 110–113, 119–121.

⁶⁷ Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 7 т. Т. 3. С. 125.

⁶⁸ Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 7 т. Т. 1. М., 1976. С. 194.

⁶⁹ Ср. знаменитый гоголевский пассаж о заседателе:

«Г о р о д н и ч и й. <...> Также заседатель ваш... он, конечно, человек сведущий, но от него такой запах, как будто бы он сейчас вышел из винокуренного завода, — это тоже нехорошо. Я хотел давно об этом сказать вам, но был, не помню, чем-то

(IV, 93). Важно понимать, что нарушение логических и причинно-следственных связей не столько характеризует самих персонажей (глубокой личностной структурой они, за исключением Цинцинната, не обладают), сколько выступает конструктивным признаком мира произведения в целом.

Воплощаясь на образно-мотивном уровне, подобная алогичность выглядит как нечто «странное», или, пользуясь терминологией Ю. Манна, «странно-необычное»⁷⁰. Таков, к примеру, рассказ о «почтенном, дряхлом, с рыжими, в пестрых заплатах, крыльями самолете, который еще иногда пускался по праздникам — главным образом для развлечения калек» (IV, 69); или же упоминание о «мнимом сумасшедшем, старичке из евреев, вот уже много лет удившем несуществующую рыбу в безводной реке» (IV, 181)⁷¹. Причудливые образы и нелепые ситуации снова заставляют вспомнить комизм Гоголя или же гротескную реальность Щедрина. Но сама степень «странности» на фоне традиции у Набокова резко повышена, принимая форму настоящего абсурда. Так, в рамках второй главы встречаются два взаимоисключающих утверждения: сначала сообщается о том, что «Цинциннат сдвинул и потянул, пятясь, кричащий от злости стол» (IV, 58), затем тюремщик Родион «со скрипичным звуком отодвинул стол на прежнее место» (IV, 59), а спустя некоторое время оба эти события аннигилируются: оказывается, что ножки стола «были от века привинчены»

развлечен. Есть против этого средства, если уже это действительно, как он говорит, у него природный запах: можно посоветовать ему есть лук, или чеснок, или что-нибудь другое. В этом случае может помочь разными медикаментами Христиан Иванович.

(Христиан Иванович издает тот же звук.)

А м м о с Ф е д о р о в и ч. Нет, этого уже невозможно выгнать: он говорит, что в детстве мамка его ушибла, и с тех пор от него отдает немного водкою» (*Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 7 т. Т. 4. С. 12–13*).

Г. Шапиро отмечает, что «Набоков пользуется комическим алогизмом главным образом для того, чтобы подчеркнуть абсурдность окружающего Цинцинната мира» (*Шапиро Г. Реминисценции из «Мертвых душ» в «Приглашении на казнь» Набокова. С. 178*).

⁷⁰ См: *Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. С. 105*.

⁷¹ С. Сендерович и Е. Шварц видят в «старичке из евреев» намек на Н. Н. Евреинова, вычлняя при этом самостоятельный «евреиновский» подтекст в романе (*Сендерович С., Шварц Е. Старичок из евреев (комментарий к «Приглашению на казнь» Владимира Набокова) // Russian Literature 43:3 (1998). P. 297–327*).

(IV, 60)⁷². Как мы уже не раз убеждались, нивелировка выстраиваемых структурно-смысловых оппозиций — один из ведущих приемов Набокова-художника в «Приглашении на казнь».

Помимо множества логических и ситуационных неувязок, роман насыщен и собственно фантастическими эпизодами. В некоторых случаях откровенная абсурдность изображаемого еще может получить мотивировку (саму по себе не слишком надежную) особенностями мировосприятия главного героя, его обостренным психологическим состоянием — так же, как это было в «Защите Лужина»: «Тут стены камеры начали выгибаться и вдавливаться, как отражения в поколебленной воде; директор зазыбился, койка превратилась в лодку. Цинциннат схватился за край, чтобы не свалиться, но уключина осталась у него в руке, — и, по горло среди тысячи крапчатых цветов, он поплыл, запутался и начал тонуть. Шестами, баграми, засучив рукава, принялись в него тыкать, поддевать его и вытаскивать на берег. Вытащили» (IV, 77). Однако большинство «фантастичных» ситуаций в романе не поддается никакому объяснению с точки зрения здравого смысла. Таковы, например, регулярно происходящие подмены персонажей (директор тюрьмы Родриг Иванович неуловимо преобразается в тюремщика Родиона, и наоборот; сюртук оказывается «запачкан в известку» попеременно то у адвоката, то у директора и т. д.) или знаменитая сцена «развоплощения» Цинцинната: «Какое недоразумение!» — сказал Цинциннат и вдруг рассмеялся. Он встал, снял халат, ермолку, туфли. Снял полотняные штаны и рубашку. Снял, как парик, голову, снял ключицы, как ремни, снял грудную клетку, как кольчугу. Снял бедра, снял ноги, снял и бросил руки, как рукавицы, в угол. То, что оставалось от него, постепенно рассеялось, едва окрасив воздух» (IV, 61). Настоящие чудеса происходят и во время званого ужина накануне казни: «метались, как райские птицы, слуги, роняя перья на черно-белые плиты» (IV, 159); «слуги, навербованные среди самых ловких франтов города, — лучшие представители его малиновой молодежи, — резво разносили кушанья (иногда даже перепархивая с блюдом через стол)» (IV, 160).

⁷² В. Александров склонен трактовать эпизод с перемещением стола как «неудавшуюся попытку духа вырваться из своих физических пределов», считая «пустое противоречие» заведомо неприемлемым для набоковской поэтики (Александров В. Е. Набоков и потусторонность. СПб., 1999. С. 111). Однако любые попытки истолковать подобные несоответствия в концептуально-философском духе неизбежно будут выглядеть произвольной надстройкой над романной структурой, открыто манифестирующей абсурд.

Если упоминание о «туманном числе» незнакомцев в «Защите Лужина» воспринимается как гротеск, то есть искажение только количественного, но не сущностного порядка⁷³, то художественное пространство «Приглашения на казнь» легитимирует именно качественное деформирование привычной картины реальности. Порой оно едва заметно (например, в реализации мотива «децентрации» в романе⁷⁴), а иногда достигает огромных масштабов.

Для осмысления природы и статуса «фантастического» в «Приглашении на казнь» на фоне литературной традиции обратимся к литературной фантастике как знаковой системе⁷⁵. Вне зависимости от того, сосуществует ли фантастическое в тексте на равных правах с реальным (прием «завуалированной» фантастики), подвергается ли оно в итоге дискредитации или же позиционируется как подлинно случившееся, сама категория фантастического структурируется в тексте непосредственно читателем. По определению Ц. Тодорова, «фантастическое — это колебание, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление, кажущееся сверхъестественным»⁷⁶. Следовательно, литературная фантастика неизбежно эксплуатирует внеэстетический опыт читателя⁷⁷ и может существовать как феномен только в читательской корреляции с жиз-

⁷³ См.: Зунделович Я. Поэтика гротеска (к вопросу о характере гоголевского творчества) // Проблемы поэтики. М.; Л., 1925. С. 67–68.

⁷⁴ По мысли В. Линецкого, указание повествователя на смещение центра камеры и площади наглядно обозначает «децентрацию Набоковым традиционного дискурса» (Линецкий В. «Анти-Бахтин» — лучшая книга о Владимире Набокове. СПб., 1994. С. 31).

⁷⁵ О природе и значении романтической фантастики см., напр.: Альбеткова Р. И. Фантастические образы в русском романтизме 30-х годов XIX века // Из истории русского романтизма: Сб. статей. Вып. 1. Кемерово, 1971. С. 86–101; Григорьева Е. В., Чубарова В. Н. Категория фантастического в эстетике и литературе западноевропейского романтизма // Влияние науки и философии на литературу. Ростов-на-Дону, 1987. С. 43–53; Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. С. 59–132; Маркович В. М. Дыхание фантазии. С. 5–47; Маркович В. М. О значении чудесного в русской реалистической литературе XIX века // Кормановские чтения: Материалы межвуз. науч. конф. Вып. 1. Ижевск, 1993. С. 134–143; Cornwell N. Op. cit.; Siebers T. Op. cit.

⁷⁶ Тодоров Ц. Указ. соч. С. 25. В этом определении семиотическая система искусства мыслится как фактический эквивалент самого текста жизни.

⁷⁷ Весьма неожиданное, казалось бы, появление в работе структуралиста Ц. Тодорова категории «имплицитного читателя» лишний раз свидетельствует об обусловленности литературной фантастики прагматикой текста, и шире, непосредственным читательским опытом.

ненной реальностью, апеллируя к индивидуальным представлениям об объективно возможном⁷⁸. Все художественные тексты, манифестирующие противопоставление «реального» и «фантастического», целиком поддерживают бытовые, взятые непосредственно из обыденной жизни представления о естественном и сверхъестественном, нормальном и аномальном⁷⁹. Именно то, что мыслится как невозможное в реальной действительности, перекодируясь на язык искусства, воспринимается в качестве «фантастического» в литературном произведении⁸⁰. Процесс чтения литературной фантастики разворачивается как наложение друг на друга двух семиотических моделей: читательского кода восприятия жизненной реальности и структуры текста, базирующейся на оппозиции «обычное» / «сверхъестественное».

Отсюда закономерно следует, что референция к внетекстовой реальности в произведениях фантастического жанра непременно должна быть выражена эксплицитно. В качестве подобных медиаторов между текстом и «жизнью» могут выступать прежде всего мотивировки фантастических событий или же какие-либо размышления повествователя, сопровождающие изображаемые происшествия. Мотивировка, как правило, призвана дезавуировать, «снять» фантастическое, объясняя его рациональным путем⁸¹ — в этом случае текст будет автоматически маркировать себя как миметический, то есть ориентированный на правдивое отображение внешней реальности. Такой ход весьма характерен для романтической фантастики (та же «Сказка о том, по какому случаю...» В. Ф. Одоевского, «Гробовщик» (1830) Пушкина, «Перстень» (1831) Баратынского и т. д.). С другой стороны, возможность двупланового (рационального либо иррационального) объяснения чудесных событий зачастую обеспечивается с помощью характерного приема — нагнетания в речи повествователя модальных конструкций со значением сомнения, неуверенности (как, например,

⁷⁸ См.: Тодоров Ц. Указ. соч. С. 133.

⁷⁹ Ср.: «Все фантастические тексты очевидным образом имеют реалистическую основу, и даже волшебная сказка имеет некоторую опору в реальном, поскольку “нереальное” может быть представлено лишь как оппозиция “реальному”» (*Brooke-Rose Ch. A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative, Especially of the Fantastic*. Cambridge, 1983. P. 81).

⁸⁰ Поскольку единственным условием и способом порождения фантастики оказывается нарушение объективных закономерностей, ничего принципиально «невозможного» для нее нет.

⁸¹ Классификацию подобных мотивировок см.: Тодоров Ц. Указ. соч. С. 41–42.

в рассмотренном фрагменте из «Золотого Горшка» Гофмана)⁸², которые призваны отразить внутренние колебания персонажа связанные с происходящим и вызвать соответствующие колебания у читателя. По сути модальность тоже функционирует в качестве рациональной мотивировки («обман чувств»), но только потенциального характера.

Наконец, референция к внетекстовой реальности может сохраняться и там, где фантастические события вообще не поддаются никакому логическому объяснению (сфера «чистого чудесного» в терминологии Ц. Тодорова⁸³) и сама возможность такого рода объяснения категорически исключается. Ярким примером служит гоголевский «Нос»: вслед за снятием всех «оправдательных» мотивировок случившегося, в финале повести рассказчик апеллирует к жизненному опыту читателя, что только усиливает абсурдность нарисованной ситуации. Это своеобразная «мотивировка от противного», призванная не дискредитировать фантастическое, а поставить под сомнение как раз традиционные представления о границах возможного: «А все, однако же, как поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете, — редко, но бывают»⁸⁴. Немиметический текст позиционирует себя в качестве миметического — повествователь хочет уверить нас в том, что сама объективная реальность не соответствует общепринятым представлениям, однако именно демонстративная парадоксальность его рассуждений может подорвать доверие к нему. Так или иначе, именно нарратор в гоголевском тексте устанавливает корреляцию с внешним миром, который априори воспринимается читателем как «нормальный». На этом фоне намеренное искажение привычных предметных и логических связей предстает отклонением от нормы — своеобразной «антинормой», маркированной как интонацией повествователя («Марта 25 числа случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие»⁸⁵), так и спецификой событийного ряда, в котором сверхъестественное возникает на фоне совершенно привычного, обыденного течения жизни, тесно переплетаясь с ним.

Если у Гоголя связь с «реальностью» обеспечивается рефлексией повествователя, то в знаменитой новелле Ф. Кафки «Превращение» (1912), выстроенной как объективное повествование от лица всезна-

⁸² О значении модальности в фантастике см.: Тодоров Ц. Указ. соч. С. 35–36, 70.

⁸³ См.: Там же. С. 48–51.

⁸⁴ Гоголь Н. В. Указ. соч. Т. 3. С. 63.

⁸⁵ Там же.

ющего автора, подобную функцию выполняет подчеркнуто детализированная, даже в известной мере натуралистическая манера письма: «Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое. Лежа на панцирно-твердой спине, он видел, стоило ему приподнять голову, свой коричневый, выпуклый, разделенный дугообразными чешуйками живот, на верхушке которого еле держалось готовое вот-вот окончательно сползти одеяло. Его многочисленные, убого тонкие по сравнению с остальным телом ножки беспомощно копошились у него перед глазами»⁸⁶. Сами художественные приемы Кафки во многом напоминают гоголевские⁸⁷: в обоих случаях фантазмагорический мир претендует на подлинность, а немиметический в своей основе текст утверждает себя в качестве миметического, «правдивого». Как объективный повествователь у Кафки, так и субъективный рассказчик у Гоголя стремятся подчеркнуть, что все описанное отнюдь не является плодом их фантазии, а принадлежит действительности.

Впрочем, сам статус и функционирование фантастического у двух авторов несколько различны. Гоголевская фантастика выполняет в системе его поэтики в большей степени игровую функцию, органично реализуясь в иронически-шутливом повествовании «Носа». Подчеркнутая же серьезность нарратива «Превращения» исключает какую-либо игру с адресатом. Мир Кафки полностью герметичен; реальность произведения мыслится как единственно возможная, не предполагающая альтернативы в тексте, и даже, возможно, за его рамками. По словам Ц. Тодорова, «у Кафки происходит генерализация фантастического: в него включается весь универсум книги и сам читатель»⁸⁸. Это некая крайняя степень проявления фантастического, далее которой литературная фантастика неизбежно трансформируется в иные жанрово-дискурсивные модели. С определенными оговорками «Превращение» еще можно отнести к фантастическому жанру: тонкую связь

⁸⁶ *Кафка Фр.* Превращение // Кафка Фр. Собр. соч.: Америка: роман. Новеллы и притчи. СПб., 1999. С. 335.

⁸⁷ Сходство между кафкианской и гоголевской манерой отмечал и сам Набоков: «У Гоголя (в «Шинели» — Н. К.) и Кафки абсурдный герой обитает в абсурдном мире, но трогательно и трагически бьется, пытаясь выбраться из него в мир человеческих существ — и умирает в отчаянии» (*Набоков В. В.* Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 329). О переключках между творчеством Кафки и Гоголя, в частности «Превращением» и «Носом», см., напр.: *Манн Ю.* Встреча в лабиринте (Франц Кафка и Николай Гоголь) // Вопросы литературы. 1999. № 2. С. 162–186.

⁸⁸ *Тодоров Ц.* Указ. соч. С. 138.

с миром за пределами произведения в полностью замкнутом текстовом пространстве обеспечивают различные сюжетно-стилевые элементы. В то же время намеренно серьезная интенция повествования позволяет прочитать текст как своего рода притчу, а фантастическое при этом получает уже целиком служебный характер.

Сюрреалистический универсум «Приглашения на казнь» может быть сопоставлен как с «Носом», так и с «Превращением». Так же как у Кафки, фантазмагорическая реальность почти полностью замкнута на себя⁸⁹. По отношению к бытовым, эмпирическим представлениям о «нормальном» внутренняя норма произведения оказывается нормой наоборот — «антинормой»⁹⁰.

Но серьезное отличие в том, что у Набокова это нарушение привычной нормы в пределах самого текста маркировано весьма слабо. Показательно, что Цинциннат, хотя и считает окружающий его мир «ошибкой», бутафорской фикцией, далеко не всегда реагирует на странное поведение предметной реальности, будучи не противопоставлен ей в рамках художественного целого, а являясь ее неотъемлемой частью. Ведь и бытие самого героя, как уже отмечалось, подчинено этому же искаженному порядку вещей. Альтернатива такому миру «кривых зеркал» (то есть своеобразная «анти-антинорма») намечена в произведении довольно неявно — намеки на нее присутствуют в размышлениях Цинцинната о подлинном «сонном» мире, или же в рассказе Цецилии Ц. о «нетках», но учитывая зыбкость и непроясненность всех выстраи-

⁸⁹ Ср. мнение М. Шульмана: «...Сопоставив, скажем “Die Verwandlung” с “Приглашением на казнь”, мы увидим, что, при всем сходстве начального посыла, в набоковском романе присутствует некоторая незамкнутость, даже разомкнутость, — где-то за кулисами распахнута дверь, и по сцене сквозит» (Шульман М. Набоков, писатель // Постскриптум. 1997. № 1. С. 251). Сам Набоков, как известно, отвергал какое-либо влияние на него творчества Кафки, утверждая, что к моменту написания «Приглашения на казнь» «Процесса» и «Замка» еще не читал (см.: Набоков В. Предисловие к английскому переводу романа «Приглашение на казнь» («Invitation to a Beheading») // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 1. С. 46–47). Тем не менее, о потенциальных связях романа с творчеством Кафки существует весьма обширная литература (См., напр.: *Boegeman M. B. “Invitation to a Beheading” and the Many Shades of Kafka // Nabokov’s Fifth Arc: Nabokov and Others on His Life’s Work. Austin, 1982. P. 105–121.*

⁹⁰ Именно по той причине, что необычное и абсурдное позиционируется в романе в качестве нормы, «как раз о “невозможном” повествуется мимоходом, как о таких житейских мелочах, на которых не задерживается внимание» (Бицилли П. М. В. Сири. «Приглашение на казнь»; «Соглядагай». Париж, 1938 <рецензия> // Бицилли П. М. Избранные труды по филологии. М., 1996. С. 640.

ваемых в романе структур, говорить о ней как о чем-то определенном и устойчивом невозможно.

Определенное сходство с «Превращением» проявляется и в том, что манера повествования от лица объективного автора напрочь лишает читателя возможности не доверять изображенному. Поэтому возможность «списать» откровенную немиметичность текста и нарушение логических связей на просчеты повествователя полностью отсутствует⁹¹. Представая, на первый взгляд, «ненадежным рассказчиком», допускающим очевидные небрежности, нарратор в то же время выступает подлинным творцом конструируемого мира, могущественным Автором-демиургом, создающим уникальную художественную вселенную.

Организация повествования в «Приглашении на казнь» максимально способствует тому, чтобы ослабить связи с референтом, с внетекстовой реальностью. Если у Кафки и Гоголя такое соотнесение все же поддерживается с помощью различных элементов художественной структуры, то Набоков его полностью устраняет. А поскольку референция к внетекстовому миру отсутствует, мы оказываемся лицом к лицу с фикциональной литературой *par excellence*, для которой не может быть ничего фантастического или не-фантастического, «нормального» или «ненормального»⁹² — текст выдает себя именно за то, чем априори и является, изначально не претендуя на какое-либо жизненное правдоподобие. Кардинально нарушая принципы мимесиса, эстетика романа не подразумевает обязательного наличия нормы вне его пространства. Если повести Гоголя и Кафки занимают промежуточную позицию между фантастикой и собственно абсурдом, то дискурс «Приглашение на казнь» можно считать в полном смысле слова абсурдистским. Специфика такого рода дискурса состоит в том, что, при нарушении всех мыслимых эмпирических закономерностей, сама корреляция с объективной реальностью (оставаясь, безусловно, естественной особенностью сознания реципиента, позволяющей рекон-

⁹¹ Иначе считает В. Александров — см.: Александров В. Е. Набоков и потусторонность. С. 115).

⁹² Ср. мнение Т. Смирновой: «Так как в тексте нет “реальности” в прямом смысле этого слова, то, следовательно, для него не может быть и ничего “невозможного”, “фантастического” — отсутствует то, по сравнению с чем фантастика является фантастикой» (Смирнова Т. Указ. соч. С. 832). Стоит скорректировать эту в целом справедливую формулировку, уточнив, что в «Приглашении на казнь» нет не «реальности» как таковой (ее в точном смысле слова нет ни в одном художественном тексте), а именно сознательной референции к ней.

струировать картину мира в произведении как «абсурдную») выходит за рамки имманентных тексту значений.

Обнаруживая внешнее сходство с фантастикой, на поверку пейзаж романа оказывается «квазифантастичен», о чем свидетельствует следующая важная особенность. То, что при первом приближении может быть воспринято как фантастическое, часто является феноменом сугубо лингвистическим, принадлежностью стилевой манеры. Фантастика редуцируется, теряя статус события и трансформируясь из элемента «картины мира» в троп, получающий неожиданную реализацию⁹³, или в фигуру речи⁹⁴. Таковы, например, по своей структуре и функции уже приводившиеся отрывки о слугах, «роняющих перья», или о превращении камеры Цинцинната в некое водное пространство. На первый план для писателя выходит сама природа логоса и игра его значениями, а творимая действительность, перефразируя известную набоковскую формулировку из книги «Николай Гоголь» (1944), выступает «феноменом языка, а не идей»⁹⁵. «Можно в известном смысле считать, что у Гоголя фантастика ушла в стиль»⁹⁶, — замечал Ю. В. Манн. Набоков очевидным образом продолжает именно гоголевскую (начиная с «Носа») линию в развитии фантастики и абсурда, значительно преобразуя традицию. Сняв носителя фантастики, Гоголь пародировал систему романтического двоемирия (например, в гофмановском ее варианте). Поэтика «Приглашения на казнь» (и во многом «Защиты Лужина») сохраняет характерные черты этой системы, но при этом все, что воспринимается в качестве «фантастического», «странно-необычного», существует совершенно автономно от нее, на ином уровне художественной структуры. Набоков словно разлагает на отдельные составляющие то, что в литературе романтической эпохи функционировало как единый структурно-смысловой комплекс.

⁹³ Ср. наши наблюдения в главах 2 и 3.

⁹⁴ Ср. у Ц. Тодорова: «Если, читая текст, мы отвлекаемся от всякой изобразительности и рассматриваем каждую фразу как чисто семантическую комбинацию, то фантастическое возникнуть не может...» (*Тодоров Ц.* Указ. соч. С. 54).

⁹⁵ *Набоков В. В.* Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 131. Подобная роль фантастического как «функции языка» может неожиданным образом сблизить романский дискурс с волшебной сказкой, которую «характеризует не статус сверхъестественного, а определенный вид письма» (*Тодоров Ц.* Указ. соч. С. 48). О тематической и образной связи «Приглашения на казнь» с волшебной сказкой см., напр.: *Захарова З. В.* Архетипические мотивы волшебной сказки в романе В. В. Набокова «Приглашение на казнь» // *Филологические этюды.* Вып. 1. Саратов, 1998. С. 106–110.

⁹⁶ *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. С. 131.

Что же касается категории абсурда, то даже мировидение Гоголя, воспринимаемого сегодня в качестве первого русского абсурдиста, обнаруживает скрытое реалистическое начало. Иногда исключая вовсе бытовое правдоподобие, гротескный мир писателя тем не менее сохраняет тесную связь с канвой повседневной жизни — даже откровенный абсурд «Носа» имеет опору в действительности, воспроизводя нелепость и бессмыслицу именно внешнего мира. «Сам реальный мир в гротеске Гоголя ненормален, и никакого другого, более правильного мира нет»⁹⁷, — справедливо подчеркивает Р. Альбеткова. Что важно, сходным образом интерпретировал гоголевский «абсурд» сам автор «Приглашения на казнь»: «Было бы неправильно утверждать, будто Гоголь ставит своих персонажей в абсурдные положения. Вы не можете поставить человека в абсурдное положение, если весь мир, в котором он живет, абсурден...»⁹⁸.

Таким образом, атрибуция гоголевских текстов как «реалистических» или же «фантастических», «немиметических» будет во многом зависеть от того, как мы сами воспринимаем окружающую реальность. Для Набокова же вопрос о «мимесисе», каком-либо «подражании» внешней действительности вообще не стоит, ибо само понятие «реальности» как чего-то объективно данного, существующего вне человеческой личности, писатель подвергает сомнению. «...Когда мы говорим "реальность", — замечал он в лекции о Кафке, — мы имеем в виду все это в совокупности — в одной ложке — усредненную пробу смеси из миллиона индивидуальных реальностей»⁹⁹. Для Набокова очевидна лишь уникальная реальность индивидуального творческого сознания. Настоящее произведение искусства, по мысли писателя, есть фантазия, «поскольку отражает неповторимый мир неповторимого индивида»¹⁰⁰. Ярчайшим примером подобной удивительной игры фантазии, воображения, вымысла и служит роман «Приглашение на казнь».

⁹⁷ Альбеткова Р.И. Указ. соч. С. 94. Ср.: «...В гротескном мире "Носа", где невероятные события нагромождаются друг на друга, где царят хаос и абсурд, незыблемо сохраняются общественные отношения, принадлежащие обыденной жизни» (Маркович В. М. Петербургские повести Гоголя // Маркович В. М. Избранные работы. СПб., 2008. С. 74).

⁹⁸ Набоков В. В. Лекции по русской литературе. С. 124–125.

⁹⁹ Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе. С. 328.

¹⁰⁰ Там же. С. 326.



ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Рассмотренный материал только двух романов Набокова русского периода уже позволяет утверждать, что связи его творчества с литературой романтической эпохи носят широкий и разноплановый характер. Они складываются в многоступенчатую систему, охватывая различные уровни текста — мотивно-сюжетный, образно-стилистический строй, архитектонику, нарративную структуру. Глобальная проблема взаимодействия художественной философии и эстетических принципов Набокова с романтической эстетикой была затронута нами мимоходом, ее внимательное исследование еще предстоит. Представляется, что важнейшее место в решении этой задачи может должен занять анализ «дискурсивных писаний»¹ автора — то есть его литературно-критических работ, интервью, писем, дневников. К этому ряду вполне можно было бы присоединить и набоковскую автобиографию «Другие берега» (1954), принципиально значимую в контексте поставленных вопросов. Ведь жанр литературной автобиографии, в отличие от фикциональной прозы, изначально предполагает особую повествовательную ситуацию, открывая читателю доступ к авторскому сознанию как таковому. Однако опираясь на реальные факты, автобиографическое повествование не перестает быть художественным текстом, при этом в каждом отдельном случае документ и вымысел соотносятся по-разному.

Как не раз отмечалось, «Другие берега» — это своеобразный компендиум тем и мотивов, рассыпанных по различным произведениям русского периода². Если в линейно-временной канве писательской

¹ Термин В. Александрова (*Александров В. Е.* Набоков и потусторонность. СПб., 1999. С. 16).

² См., напр.: *Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина. СПб., 2004. С. 170.

жизни биографические факты становятся источником для создания художественных текстов, то в эволюции художественной системы Набокова это соотношение оказывается как бы перевернуто. Возникает смысловое напряжение между посттекстом и претекстом — они фактически взаимообратимы.

С этой точки зрения, «Другие берега» выступают неким деструктурирующим звеном в отношении к написанным ранее произведениям: то, что принималось читателем за вымысел, теперь позиционируется как реалья авторской биографии. Так происходит, например, с мотивным комплексом детства, транспонированным в автобиографическое повествование вплоть до отдельных деталей из романов «Защита Лужина», «Подвиг» и «Дар». Осуществляется своего рода «раскодирование» использованных ранее элементов: попадая в пространство текста, который маркирует себя как нефикциональный, они словно возвращаются из сферы искусства в поле жизненного материала. Аналогичным образом Набоков «развоплощает» и внутреннюю организацию своих художественных произведений, делая собственную поэтику объектом авторефлексии и находя ей структурный аналог в закономерностях самой жизни. Речь, в частности, идет о таком излюбленном авторском приеме, как нанизывание оригинальных тематических узоров: «Дело не в том, удалось ли или нет опростившемуся Куропаткину избежать советского конца (энциклопедия молчит, будто набрав крови в рот). Что любопытно тут для меня, это логическое развитие темы спичек. Те давнишние, волшебные, которые он мне показывал, давно затерялись; пропала и его армия; провалилось все; провалилось, как проваливались сквозь слюду ледка мои заводные паровозы, когда, помнится, я пробовал пускать их через замерзшие лужи в саду висбаденского отеля, зимой 1904–1905 года. Обнаружить и проследить на протяжении своей жизни развитие таких тематических узоров и есть, думается мне, главная задача мемуариста» (V, 152). В ряде случаев на подобные причудливые сплетения в судьбах романых героев указывает сам писатель, но большей частью задача по их распознаванию ложится на плечи вдумчивого читателя³.

³ Ответ на вопрос о природе подобных мотивных сплетений напрямую зависит от понимания самого характера набоковского творчества. В. Александров склонен считать, что «набоковские текстуальные узоры и вторжения в ход вымышленных событий аналогичны формирующей роли потусторонности по отношению к человеку и природе: металитературность — это маска и модель метафизики» (Александров В. Е. Указ. соч. С. 26). Однако не менее справедливым выглядело бы и обратное утверждение. На деле категории «метафизики» и «металитературности» находятся

Отсюда следует, что принцип перекодировки действует и в обратную сторону: описываемые подробности реального бытия приобретают эстетический потенциал и получают значимость в общем контексте творчества, что особенно очевидно, когда автор сознательно отступает от документальной точности⁴. В итоге отсылки к написанным ранее текстам «становятся осознанным приемом автореференции, уподобляющим биографический “факт” его позднему художественному преобразению»⁵. Жизнь и творчество, вступая в отношения взаимодополнительности, осмысляются как своеобразные эквиваленты друг друга.

Все сказанное позволяет говорить о том, что «Другие берега» стоят гораздо ближе к фикциональной, нежели документальной литературе, не являясь автобиографией в привычном смысле слова⁶. Повествование здесь во многом строится по законам той же игровой поэтики, которая определяет своеобразие набоковских романов и повестей, при этом само перенесение знакомых элементов в иную систему уже вовлекает их в игровое поле. В этой связи интересно обозначить основные направления переосмысления и трансформации использовавшихся ранее романтических мотивов.

Как правило, отсылки к романтическим контекстам приобретают характер подчас неявного, а иногда и открытого пародирования. Таков, например, рассказ автора о его намерении в десятилетнем возрасте бежать вместе с французской девочкой Колетт: «У меня была золотая монета, луидор, и я не сомневался, что этого хватит на побег. Куда же я собирался Колетт увезти? В Испанию? В Америку? В горы над

в отношениях взаимообусловленности: для Набокова литература по своей природе божественна, иначе говоря, «метафизична», а метафизика, в свою очередь, приобретает «литературный» характер — вселенная и книга устроены сходным образом. Нельзя не согласиться с С. Давыдовым: «Устойчивая метафора “мир как текст” лежит в основе набоковской космологии» (Давыдов С. Набоков: герой, автор, текст // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 2. СПб., 2001. С., 320).

⁴ Ср., напр., введение образа Тамары (V, 284).

⁵ Долинин А. Указ. соч. С., 170.

⁶ Так, Д. Стюарт полагает, что к автобиографии Набокова вполне применимо понятие фикциональности (Stuart D. The Novelist's Composure: "Speak, Memory" as Fiction // Modern Language Quarterly 36 (June 1975). No. 2. P. 177–192). Близок к нему и А. Долинин, считающий, что «Другие берега» отличает «сложная игра между “фактом” и вымыслом, документальным и художественным» (Долинин А. Указ. соч. Истинная жизнь писателя Сирина. С. 171). См. также: Александров В. Е. Указ. соч. С. 62.

По? “Là bas, là bas, dans la montagne”, как пела Кармен в недавно слышанной опере» (V, 242). В данном случае объектом пародии выступает «романтическое сознание», романтизм в культурно-типологическом его понимании⁷. Неслучайно на страницах автобиографического романа возникает и фигура репетитора Ленского (прототипом которого, как установил Б. Бойд, был Филипп Зеленский⁸) — «розового, полнолицего студента с рыжеватой бородкой, голубой обритой головой и добрыми близорукими глазами», «довольно неотесанного одессита с чистыми идеалами» (V, 216), травестийно отражающая образ знаменитого литературного однофамильца.

Характерная для литературы романтизма топика и символика может дискредитироваться и через прямые авторские декларации. Так, например, повествователь в «Других берегах» полностью отрицает какое-либо философско-метафизическое значение сна в человеческой жизни, делая выбор в пользу бесконечно богатой яви: «И, конечно, не там и не тогда, не в этих косматых снах, дается смертному редкий случай заглянуть за свои пределы, а дается этот случай нам наяву, когда мы в полном блеске сознания, в минуты радости, силы и удачи — на мачте, на перевале, за рабочим столом...» (V, 170); «...Так люди, дневное мышление которых особенно неумичиво, иногда чувят и во сне, где-то за щекочущей путаницей и нелепицей видений, — стройную действительность прошедшей и предстоящей яви» (V, 162). Еще беспощаднее писатель обходится с музыкой, «самым романтическим» из искусств: «Надобно сказать, что у обоих моих родителей был абсолютный слух: но, увы, для меня музыка всегда была и будет лишь произвольным нагромождением варварских звучаний. Могу по бедности понять и принять цыгановатую скрипку или какой-нибудь влажный перебор арфы в “Богеме”, да еще всякие испанские спазмы и звон, — но концертное фортепиано с фалдами и решительно все духовые хоботы и анаконды в небольших дозах вызывают во мне скуку, а в больших — оголение всех нервов и даже понос» (V, 158). Хотя необъяснимая резкость суждений позволяет заподозрить, что перед нами столь характерный для

⁷ При этом неоднократно встречающейся эпитет «романтический» большей частью получает положительные коннотации. Ср., напр.: «В России и вообще на континенте, особенно в Италии и в Испании, доблестное искусство вратаря искони окружено ореолом особого романтизма. В его одинокости и независимости есть что-то байроническое» (V, 307).

⁸ См.: Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы: Биография. М., СПб., 2001. С. 100.

Набокова эпатаж или род мистификации, развести игру и серьезность в подобном амбивалентном, «гибридном» дискурсе практически не представляется возможным.

Безусловно, для всестороннего анализа эволюции романтических элементов в художественном наследии писателя необходимо привлечь контекст «американских» романов, как уже созданных к моменту написания «Других берегов» (англоязычный вариант автобиографии был опубликован в 1951 году под заглавием «Conclusive Evidence»), так и написанных впоследствии. Проследить развитие «романтической линии» в позднем набоковском творчестве и сопоставить полученные результаты с уже представленными выводами — дело будущего.





ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Издания произведений В. Набокова

1. *Набоков В. В.* Собр. соч. американского периода: в 5 т. СПб., 1999–2000.
2. *Набоков В. В.* Собр. соч. русского периода: в 5 т. СПб., 1999–2000.
3. *Набоков В. В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998.
4. *Набоков В. В.* Лекции по зарубежной литературе. М., 1998.
5. *Набоков В. В.* Лекции по русской литературе. М., 1996.
6. *Набоков В. В.* Предисловие к английскому переводу романа «Защита Лужина» (“The Defense”) // В. В. Набоков: Pro et contra [Т. 1]. СПб., 1997. С. 52–55.
7. *Набоков В. В.* Предисловие к английскому переводу романа «Приглашение на казнь» (“Invitation to a Beheading”) // В. В. Набоков: Pro et contra [Т. 1]. СПб., 1997. С. 46–48.
8. *Набоков В. В.* Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, рецензии. М., 1989.
9. *Nabokov V.* Invitation to a Beheading. New York, 1989.
10. *Nabokov V.* Strong Opinions. New York, 1973.
11. *Nabokov V.* The Defense. New York, 1990.

Общие работы

12. *Абрамова В. И.* Мотив «невывразимого» в русской романтической картине мира: от В. А. Жуковского к К. К. Случевскому: дис. ... канд. филол. наук. М., 2007.
13. *Александров А. В.* Русский романтический рассказ. Одесса, 2000. 144 с.
14. *Альбеткова Р. И.* Фантастические образы в русском романтизме 30-х годов XIX века // Из истории русского романтизма: Сб. статей. Вып. 1. Кемерово, 1971. С. 86–101.
15. *Асмус В. Ф.* Музыкальная эстетика философского романтизма // Сов. Музыка. 1934. № 1. С. 51–61.

16. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. 470 с.
17. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. 568 с.
18. Берновская Н. М. Образ чудака и проблема духовной утопии в истории немецкой литературы от Жан-Поля до Германа Гессе // Вопросы литературы и стилистики германских языков. М., 1975. С. 27–76.
19. Благой Д. Д. Литература и действительность. М., 1959. 516 с.
20. Бухштаб Б. Я. Русские поэты. Л., 1970. 248 с.
21. Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М., 1966. 402 с.
22. Васильев С. Ф. Русская романтическая проза: поэтика фантастического // Wiener Slawistischer Almanach 35 (1995). S. 5–17.
23. Вацуро В. Э. Последняя повесть Лермонтова // Лермонтов М. Ю. Исследования и материалы. Л., 1979. С. 223–252.
24. Гальцева Р. А., Роднянская И. Б. Помеха — человек: Опыт века в зеркале антиутопий // Новый мир. 1988. № 12. С. 217–230.
25. Гаспаров М. Л. Литературный интертекст и языковой интертекст // Известия РАН. Серия литературы и языка. Т. 61. 2002. № 4. С. 3–9.
26. Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979. 224 с.
27. Гиппиус В. В. Люди и куклы в сатире Салтыкова // Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М., Л., 1966. С. 295–330.
28. Григорьева Е. В., Чубарова В. Н. Категория фантастического в эстетике и литературе западноевропейского романтизма // Влияние науки и философии на литературу. Ростов-на-Дону, 1987. С. 43–53.
29. Дилакторская О. Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя. Владивосток, 1986. 206 с.
30. Евсеев А. С. Основы теории аллюзии (на материале русского языка): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1990.
31. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Л., 1978. 424 с.
32. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996. 232 с.
33. Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. 428 с.
34. Заславский О. Б. О художественной структуре неоконченной повести Лермонтова // Russian Literature XXXIV (1993). No. 1. Special Issue M. Ju. Lermontov III. P. 109–134.
35. Зунделович Я. О. Поэтика гротеска (к вопросу о характере гоголевского творчества) // Проблемы поэтики. М., Л., 1925. С. 63–79.
36. Казин А. Л. Неоромантическая философия художественной культуры // Вопросы философии. 1980. № 7. С. 143–154.
37. Капитанова Л. А. Повествовательная структура русской романтической повести (20–30-е годы XIX века). Псков, 1997. 202 с.
38. Карташова И. В. Взгляд на романтизм в канун XXI века // Романтизм и его исторические судьбы. Материалы междунар. науч. конф. Тверь, 1998. Ч. 1. С. iv–viii.

39. *Климентов А.* Романтизм и декадентство: Философия и психология романтизма как основа декадентства (символизма). Одесса, 1913. 261 с.
40. Книга о русских поэтах последнего десятилетия: очерки, стихотворения, автографы / под ред. М. Гофмана. СПб.; М., 1907. 410 с.
41. *Кожевникова Н. А.* Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. М., 1994. 336 с.
42. *Колобаева Л. А.* Русский символизм. М., 2000. 294 с.
43. *Кулишкина О. Н.* Романтическая философия искусства и русская проза первой половины XIX века. Кемерово, 1995. 108 с.
44. *Кумбашева Ю. А.* Мотив сна в русской лирике первой трети XIX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2001.
45. *Ламброзо Ц.* Гениальность и помешательство. СПб., 1892. 351 с.
46. *Ланин Б. А.* Русская литературная антиутопия. М., 1993. 199 с.
47. *Лахманн Р.* Дискурсы фантастического. М., 2009. 384 с.
48. *Лихачев Д. С.* Слово и сад // *Finitis Duodecim Lustris*: сб. статей к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана. Таллин, 1982. С. 57–65.
49. *Лотман Ю. М.* «Пиковая дама» и тема карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн, 1992. Т. 2. С. 389–415.
50. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 14–285.
51. *Лотман Ю. М.* Текст в тексте // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 148–160.
52. *Лыгун Е. Б.* Образ человека искусства в русской романтической прозе 1830-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 1987.
53. *Любимова Т. Б.* Явное вдали и скрытое вблизи (О традиции в современном западноевропейском искусстве) // Проблема единства современного искусства и классического наследия. М., 1988. С. 21–34.
54. *Максимов Д. Е.* Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964. 266 с.
55. *Манн Ю. В.* Встреча в лабиринте (Франц Кафка и Николай Гоголь) // Вопросы литературы. 1999. № 2. С. 162–186.
56. *Манн Ю. В.* Автор и повествование // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 431–480.
57. *Манн Ю. В.* Динамика русского романтизма. М., 1995. 384 с.
58. *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. М., 1978. 395 с.
59. *Маркович В. М.* Дыхание фантазии // Русская фантастическая проза эпохи романтизма. Л., 1991. С. 5–47.
60. *Маркович В. М.* О значении чудесного в русской реалистической литературе XIX века // Кормановские чтения: Материалы межвуз. науч. конф. Вып. 1. Ижевск, 1993. С. 134–143.
61. *Маркович В. М.* Петербургские повести Гоголя // В его кн.: Избранные работы. СПб., 2008. С. 8–106.

62. *Маркович В. М.* Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века. Л., 1989. С. 5–42.
63. *Назирова Р. Г.* Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул: дис. в виде науч. докл. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 1995.
64. *Назирова Р. Г.* Чехов против романтической традиции (К истории одного сюжета) // Назирова Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: сб. статей. Уфа, 2005. С. 42–57.
65. *Нечаенко Д. А.* Сон, заветных исполненный знаков. М., 1991. 302 с.
66. *Осипова О. А.* Культура романтизма и современность // Вторые культурологические чтения. М., 1997. С. 61–64.
67. *Потебня А. А.* Из записок по теории словесности // Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 414–447.
68. *Ронен О.* Подражательность, антипародия, интертекстуальность и комментарий // Новое литературное обозрение. 2000. № 42. С. 255–261.
69. *Руднев В.* Культура и сон // Даугава. 1990. № 3. С. 121–124.
70. *Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Т. 1, ч. 2. М., 1913. 480 с.
71. *Славина О. Ю.* Поэтика сновидений (на материале прозы 1920-х годов): дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1998. 160 с.
72. Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Экспериментальное издание / отв. ред. Е. К. Ромодановская. Вып. 1. Новосибирск, 2003; Вып. 2. Новосибирск, 2006; Вып. 3. Новосибирск, 2008.
73. *Слонимский А. Л.* Техника комического у Гоголя. Пг., 1923. 68 с.
74. *Смирнов И. П.* Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов // Wiener slawistischer Almanach. S. 4. Wien, 1981. 262 с.
75. *Смирнов И. П.* О ритмико-фразовых уподоблениях в стихах // Теория стиха. Л., 1968. С. 218–226.
76. *Смирнов И. П.* Порождение интертекста. СПб., 1995. 193 с.
77. *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. М., 1999. 144 с.
78. *Уэллек Р., Уоррен О.* Теория литературы. М., 1978. 328 с.
79. *Федунина О. В.* Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции). М., 2013. 196 с.
80. *Фрейденберг О. М.* Происхождение греческой лирики // Вопросы литературы. 1973. № 11. С. 103–123.
81. *Ханзен-Леве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999. 512 с.
82. *Храповицкая Г. Н.* Двоемирие и символ в романтизме и символизме // Филологические науки. 1999. № 3. С. 35–41.

83. *Цивьян Т. В.* Verg. Georg. IV, 116–148: К мифологеме сада // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 140–152.
84. *Чебанюк Т. А.* Типы повествования в фантастической повести 20–40-х годов XIX века // Проблемы жанров в русской литературе. М., 1980. С. 30–38.
85. *Чернышева Е. Г.* Интертекстуальное поле карточной игры в границах русской фантастической прозы 30-х гг. XIX века // Проблема традиций в русской литературе: межвуз. сб. науч. тр. Н. Новгород, 1998. С. 49–60.
86. *Шмид В.* Нарратология. М., 2003. 312 с.
87. *Штедтке К.* К вопросу о повествовательных структурах в период русского романтизма // Проблемы теории и истории литературы. М., 1971. С. 159–169.
88. *Эпштейн М. Н.* Игра в жизни и в искусстве // Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны. М., 1988. С. 276–303.
89. *Эпштейн М., Юкина Е.* Образы детства // Новый мир. 1979. № 12. С. 240–252.
90. *Austin P. M.* The Exotic Prisoner in Russian Romanticism // Russian Literature 16:3 (1984). Special Issue: Russian Romanticism III. P. 217–274.
91. *Brombert V.* The Romantic Prison: The French Tradition. Princeton, 1978.
92. *Brooke-Rose Ch.* A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative, Especially of the Fantastic. Cambridge, 1983.
93. *Brostrom K. N.* The Heritage of Romantic Depictions of Nature in Turgenev // American Contributions to the Ninth International Congress of Slavists. Vol. 2. Literature, Poetics, History. Columbus, 1983. P. 81–95.
94. *Cornwell N.* The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism. New York, 1990.
95. *Furst L. R.* Romanticism. London, 1978.
96. *Hof R.* Das Spiel des Unreliable Narrator: Aspekte Unglaubwürdigen Erzählens im Werk von Vladimir Nabokov. München, 1984.
97. *Lachmann R.* Memory and Literature: Intertextuality in Russian modernism. Minneapolis; London, 1997.
98. *Langbaum R.* Romanticism as a Modern Tradition // Langbaum R. The Poetry of Experience. New York, 1963. P. 9–37.
99. *Muecke D. C.* The Compass of Irony. London, 1969.
100. *Pesch L.* Die Romantische Rebellion in der Modernen Literatur und Kunst. München, 1962.
101. *Poggioli R.* The Theory of the Avant-Garde. Cambridge, Mass., 1968.
102. Romantic and Modern: Revaluations of Literary Tradition. Pittsburgh, 1977.
103. Romanticism, Modernism, Postmodernism. Lewisburg; London; Toronto, 1980.
104. Romanticism Reconsidered. Selected Papers from the English Literature. New York; London, 1963.

105. Romanticism. Vistas, Instances, Continuities. Ithaca; London, 1973.
106. *Ronen I., O. Diabolically Evocative: An Inquiry into the Meaning of a Metaphor // Slavica Hierosolymitana 5–6 (1981). P. 371–386.*
107. *Siebers T. The Romantic Fantastic. London, 1984.*
108. *The Romantic Tradition. Calcutta, 1984.*

*Монографии, статьи и сборники,
посвященные творчеству В. Набокова*

109. *Аверин Б. В. О некоторых законах чтения романа «Дар» // Набоков В. Дар. СПб., 2000. С. 7–34.*
110. *Аверин Б. В. Дар Мнемозины: Романы В. В. Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003. 399 с.*
111. *Аверин Б. В. Набоков и набоковиана // В. В. Набоков: Pro et contra [Т. 1]. СПб., 1997. С. 851–867.*
112. *Аверин Б. В. «...Пародия ли он?» (О соотношении автора и героя в романе «Смотри на арлекинов») // Набоковский вестник. Вып. 5. Юбилейный. СПб., 2000. С. 94–100.*
113. *Аверин Б. В., Виролайнен М. Н. Владимир Владимирович Набоков (1899–1977) // Литература русского зарубежья (1920–1940): учебник для высших учебных заведений Российской Федерации. СПб., 2013. С. 573–632.*
114. *Александров В. Е. Набоков и потусторонность. СПб., 1999. 312 с.*
115. *Антонов С. А. Эстетический мир Набокова: парадигмы прочтения // Russian Studies. Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб., 1995. Т. 1, № 3. С. 430–443.*
116. *Антошина Е. В. Набоков: от текста-мифа к тексту-игре // Традиционализм и модернизм в русской литературе XX века: сб. статей. Томск, 1999. С. 76–83.*
117. *Бабич Д. Театрализация зла в произведениях Набокова // Вопросы литературы. 1999. № 5. С. 142–157.*
118. *Барабтарло Г. А. Очерк особенностей устройства двигателя в «Приглашении на казнь» // В. В. Набоков: Pro et contra. [Т. 1]. С. 439–453.*
119. *Барковская Н. В. Художественная структура романа В. Набокова «Дар» // Проблемы взаимодействия метода, стиля и жанра в советской литературе. Свердловск, 1990. С. 30–42.*
120. *Белобровцева И. З. Мотив тени у В. Набокова // Культура русской диаспоры: Владимир Набоков — 100. Таллинн, 2000. С. 76–90.*
121. *Бицилли П. М. 1) В. Сирин. «Приглашение на казнь». 2) «Соглядатай». Париж, 1938 <рецензия> // Бицилли П. М. Избранные труды по филологии. М., 1996. С. 639–641.*
122. *Бицилли П. М. Возрождение аллегории // Современные записки. Париж, 1936. № 61. С. 191–204.*

123. Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы: Биография. СПб., 2010. 696 с.
124. Бугаева Л. Д. Набоков и музыка: об одном музыкальном эксперименте писателя // Набоковский вестник. Вып. 5. Юбилейный. СПб., 2000. С. 101–111.
125. Букс Н. Двое игроков за одной доской: Вл. Набоков и Я. Кабабата // В. В. Набоков: Pro et contra [Т. 1]. СПб., 1997. С. 529–541.
126. Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. М., 1998. 208 с.
127. Виротайнен М. Н. Англоязычие Набокова как инобытие русской словесности // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 2. С. 261–269.
128. Воронина О. Ю. «Акмеистическая ясность» романа В. Набокова «Защита Лужина» // Набоковский вестник. Вып. 6. Набоков и серебряный век. СПб., 2001. С. 99–108.
129. Давыдов С. «Гносеологическая гнусность» В. Набокова: Метафизика и поэтика в романе «Приглашение на казнь» // В. В. Набоков: Pro et contra [Т. 1]. СПб., 1997. С. 476–490.
130. Давыдов С. Набоков: герой, автор, текст // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 2. СПб., 2001. С. 315–327.
131. Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб., 2004. 158 с.
132. Данилевский А. А. Мемуары Д. И. Ульянова как претекст «Защиты Лужина» // Культура русской диаспоры: Эмиграция и мемуары. Таллинн, 2009. С. 150–185.
133. Данилова Е. С. Поэтика повествования в романах В. В. Набокова: прагматический аспект: дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2003.
134. Джонсон Д. Бартон. Миры и антимиры Владимира Набокова. СПб., 2011. 352 с.
135. Долинин А. А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. СПб., 2004. 400 с.
136. Долинин А. А. Цветная спираль Набокова // В. В. Набоков. Рассказы. «Приглашение на казнь». Роман. Эссе, интервью, рецензии. М., 1989. С. 438–469.
137. Долинин А. А. «Двойное время» у Набокова (от «Дара» к «Лолите») // Пути и миражи русской культуры. СПб, 1994. С. 283–323.
138. Долинин А. А., Тименчик Р. Д. Примечания // В. В. Набоков. Рассказы. «Приглашение на казнь». Роман. Эссе, интервью, рецензии. М., 1989. С. 493–528.
139. Дымарский М. Я. Deus ex texto, или Вторичная дискурсивность набоковской модели нарратива // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 2. СПб., 2001. С. 236–260.
140. Ерофеев В. В. Русская проза Владимира Набокова // Набоков В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. М., 1990. С. 3–32.

141. Жиличев Е. В., Тюпа В. И. Иронический дискурс В. Набокова («Защита Лужина») // Кормановские чтения. Вып. 1. Ижевск, 1994. С. 190–201.
142. Жиличев Е. В. Метапоэзис романа В. Набокова «Защита Лужина» // Молодая филология: сб. науч. тр. Новосибирск, 1996. С. 30–35.
143. Жиличев Е. В. Элементы метапоэтической организации литературного текста в романе В. Набокова «Приглашение на казнь» // Молодая филология: сб. науч. трудов. Вып. 2. Новосибирск, 1998. С. 155–167.
144. Захарова З. В. Архетипические мотивы волшебной сказки в романе В. В. Набокова «Приглашение на казнь» // Филологические этюды. Вып. 1. Саратов, 1998. С. 106–110.
145. Злочевская А. В. Поэтика Владимира Набокова: новации и традиции // Русская литература. 2000. № 1. С. 40–62.
146. Злочевская А. В. Художественный мир Владимира Набокова и русская литература XIX века. М., 2002. 188 с.
147. Империя Н. Набоков и наследники: сб. статей. М., 2006. 544 с.
148. Карпов Н. А. Два «криминальных» романа: «Отчаяние» Набокова и «Драма на охоте» Чехова // Homo universitatis: Памяти Аскольда Борисовича Муратова (1937–2005): сб. статей / Под ред. А. А. Карпова. СПб., 2009. С. 256–269.
149. Кедров К. А. Защита Набокова // Московский вестник. 1990. № 2. С. 272–286.
150. Кириллина О. М. И. Бунин и В. Набоков: проблемы поэтики («Жизнь Арсеньева» и «Другие берега»): дис. ... канд. филол. наук. М., 2004.
151. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии. М., 2000. 688 с.
152. Козлова С. М. Утопия истины и гносеология отрезанной головы в «Приглашении на казнь» // Звезда. 1999. № 4. С. 184–189.
153. Конноли Дж. Загадка рассказчика в «Приглашении на казнь» В. Набокова // Русская литература XX века: Исследования американских ученых. СПб., 1993. С. 446–457.
154. Кучина Т. Г. От аза до ижицы: алфавит «Приглашения на казнь» // XX век: Проза. Поэзия. Критика. А. Белый, И. Бунин, В. Набоков, Е. Замятин и... Б. Гребенщиков. М., 1996. С. 49–58.
155. Лавров А. В. Андрей Белый и «кольцо возврата» в «Защите Лужина» // The Real Life of Pierre Delalande: Studies in Russian and Comparative Literature to Honor Alexander Dolinin. Stanford, 2007. Pt. 2. С. 539–554.
156. Левин Ю. И. О «Машеньке»; О «Даре»; Биспациальность как инвариант поэтического мира В. Набокова // Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 279–391.
157. Левинтон Г. А. The Importance of Being Russian, или Les allusions perdues // В. В. Набоков: Pro et contra. [Т. 1]. СПб., 1997. С. 308–339.

158. *Линецкий В.* «Анти-Бахтин» — лучшая книга о Владимире Набокове. СПб., 1994. 216 с.
159. *Люксембург А. М., Рахимкулова Г. Ф.* Магистр игры Вивиан Ван Бок (игра слов в прозе Владимира Набокова в свете теории каламбура). Ростов-на-Дону, 1996. 202 с.
160. *Маликова М. Э.* Забытый поэт // Набоков В. В. Стихотворения (Библиотека поэта). СПб., 2002. С. 5–52.
161. *Малофеев П. Н.* Поэзия Владимира Набокова. LAP Lambert Publishing, 2013. 188 с.
162. *Медарич М.* Владимир Набоков и роман 20 столетия // В. В. Набоков: Pro et contra [Т. 1]. СПб., 1997. С. 454–475.
163. *Меерсон О.* Набоков — апологет: защита Лужина или защита Достоевского? // Достоевский и XX век. М., 2007. Т. 1. С. 358–381.
164. *Милевская Л.* Поэтика сновидений в романе В. Набокова «Приглашение на казнь» // Культура. Коммуникация. Искусство. Текст: доклады научных студенческих конференций. 1999–2000 гг. М., 2001. С. 31–35.
165. *Михайлов О. Н.* Разрушение дара // Москва. 1986. № 12. С. 66–72.
166. *Млечко А. В.* Игра, метатекст, трикстер: пародия в «русских» романах В. В. Набокова. Волгоград, 2000. 188 с.
167. *Млечко А. В.* Пародия как элемент поэтики романов В. В. Набокова: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1998.
168. *Мулярчик А. С.* Русская проза Владимира Набокова. М., 1997. 140 с.
169. В. В. Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей [Т. 1]. СПб., 1997. 973 с.
170. В. В. Набоков: Pro et contra. Материалы и исследования о жизни и творчестве В. В. Набокова Т. 2. СПб., 2001. 1064 с.
171. *Падучева Е. В.* Рассказ Набокова «Набор» как эксперимент над повествовательной формой // Падучева Е. В. Семантические исследования. М., 1996. С. 385–393.
172. *Пайфер Э.* «Лолита» // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 2. СПб., 2001. С. 869–892.
173. *Пимкина А. А.* Принцип игры в творчестве Набокова: дис. ... канд. филол. наук. М., 1999.
174. *Погребная Я. В.* «Плоть поэзии и призрак прозрачной прозы...» Лирика В. В. Набокова. М., 2011. 247 с.
175. *Полищук В. Б.* Поэтика вещи в прозе Набокова: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2000.
176. *Проффер К.* Ключи к «Лолите». СПб., 2000. 302 с.
177. *Пятигорский А. М.* Чуть-чуть о философии Владимира Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra [Т. 1]. С. 340–347.

178. *Радько Е. В.* Роман В. Набокова «Приглашение на казнь» (Поэтика мнимости): дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005.
179. *Романовская О. Е.* Принципы повествования в рассказах В. В. Набокова: дис. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2003.
180. *Ронен О.* Исторический модернизм, художественное новаторство и мифотворчество в системе оценок Владимира Набокова // *Philologica*. 2001/2002. Т. 7, № 17–18. С. 247–260.
181. *Рягузова Л. Н.* Концептуализированная сфера «творчество» в художественной системе В. В. Набокова. Краснодар, 2000. 184 с.
182. *Рягузова Л. Н.* Система эстетических и теоретико-литературных понятий В. В. Набокова. Краснодар, 2001. 142 с.
183. *Сабурова О. Н.* Русскоязычное творчество В. Набокова: Проблемы игровой поэтики: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2002.
184. *Савельева Г.* Кукольные мотивы в творчестве Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 2. СПб., 2001. С. 345–354.
185. *Саенко С. И.* Поэтика двійництва у романах В. Набокова «Відчай» та «Запрошення до страти»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Одеса, 2009.
186. *Семенова Н. В.* Цитата в художественной прозе (На материале произведений В. Набокова). Тверь, 2002. 200 с.
187. *Сендерович С. Я., Шварц Е. М.* Вербная штучка. Набоков и популярная культура. Статья первая // *Новое литературное обозрение*. 1997. № 24. С. 93–110.
188. *Сендерович С. Я., Шварц Е. М.* Вербная штучка. Набоков и популярная культура. Статья вторая // *Новое литературное обозрение*. 1997. № 26. С. 201–222.
189. *Сендерович С. Я., Шварц Е. М.* Старичок из евреев (комментарий к «Приглашению на казнь» Владимира Набокова) // *Russian Literature* 43:3 (1998). P. 297–327.
190. *Сендерович С. Я., Шварц Е. М.* Поэтика и этология Владимира Набокова // *Набоковский вестник*. Вып. 5. Юбилейный. СПб., 2000. С. 19–36.
191. *Сконечная О. Ю.* Традиции русского символизма в прозе Набокова 20–30-х годов: дис. ... канд. филол. наук. М., 1994.
192. *Слюсарева И.* Построение простоты (Опыт прочтения романа Вл. Набокова «Защита Лужина») // *Подъем*. 1988. № 3. С. 129–140.
193. *Смирнова Т. Ю.* О романе В. Набокова «Приглашение на казнь» // В. В. Набоков: Pro et contra [Т. 1]. СПб., 1997. С. 829–841.
194. *Струве Г. П.* Русская литература в изгнании. Париж; М., 1996. 448 с.
195. *Сугимото К.* В плену вымысла (По роману Набокова «Приглашение на казнь») // *Набоковский вестник*. Вып. 5. Юбилейный. СПб., 2000. С. 47–58.
196. *Тамми П.* Заметки о полигенетичности в прозе Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra [Т. 1]. СПб., 1997. С. 514–528.

197. *Хасин Г.* Театр личной тайны. Русские романы В. Набокова. М.; СПб., 2001. 188 с.
198. *Ходасевич Вл.* «Защита Лужина» // Ходасевич Вл. Колеблемый треножник. М., 1991. С. 556–559.
199. *Ходасевич Вл.* О Сирине // Ходасевич Вл. Колеблемый треножник. С. 458–463.
200. *Хонг Е. Ю.* Проблема художественного психологизма в русскоязычных романах Владимира Набокова: дис. ... канд. филол. наук. М., 2001.
201. *Целкова Л. Н.* Набоков в жизни и творчестве. М., 2001. 123 с.
202. *Шадурский В. В.* Интертекст русской классики в прозе Владимира Набокова. Великий Новгород, 2004. 95 с.
203. *Шапиро Г.* Отголоски «Тюремных досугов» В. Д. Набокова в «Приглашении на казнь» // Cahiers de l'Emigration Russe 5 (1999). P. 67–75.
204. *Шапиро Г.* Русские литературные аллюзии в романе Набокова «Приглашение на казнь» // Russian Literature 9:4 (1981). P. 369–378.
205. *Шапиро Г.* Христианские мотивы, их иконография и символика в романе Владимира Набокова «Приглашение на казнь» // Russian Language Journal 33 (1979). P. 144–162.
206. *Шаховская З. А.* В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. 317 с.
207. *Шульман М.* Набоков, писатель // Постскриптум. 1997. № 1. С. 235–311.
208. *Varabtarlo G.* “The Defense” Marginalia // The Nabokovian 28 (1992, Spring). P. 57–65.
209. *Voegeman M. B.* “Invitation to a Beheading” and the Many Shades of Kafka // Nabokov’s Fifth Arc: Nabokov and Others on His Life’s Work. Austin, 1982. P. 105–121.
210. *Boyd B.* The Problem of Pattern: Nabokov’s “Defense” // Modern Fiction Studies 33 (1987). No. 4. P. 575–604.
211. *Chances E.* Chekhov, Nabokov, and the Box: Making a Case for Belikov and Luzhin // Russian Language Journal 40 (1987). No. 140. P. 135–142.
212. *Clancy L.* The Novels of Vladimir Nabokov. London, 1984.
213. *Connolly J., ed.* “Invitation to a Beheading”: A Critical Companion. Evanston, 1997.
214. *Connolly J. W.* Madness and Doubling : From Dostoevsky’s “The Double” to Nabokov’s “The Eye” // Russian Literature Triquarterly 24 (1991). P. 129–139.
215. *Connolly J. W.* Nabokov’s Early Fiction: Patterns of Self and Other. Cambridge, 1992.
216. *Pifer E.* Nabokov and the Novel. Cambridge, Mass., 1980.
217. *Roth P. A.* Lunatics, Lovers, and a Poet: A Study of Doubling and the Doppelgänger in the Novels of Nabokov. Ph.D. University of Connecticut, 1972.
218. *Shapiro G.* Delicate Markers: Subtexts in Vladimir Nabokov’s “Invitation to a Beheading”. Middlebury Studies in Russian Literature. Vol. 19. New York, 1998.

219. *Shapiro G.* The Salome Motif in Nabokov's "Invitation to a Beheading" // *Nabokov Studies* 3 (1996). P. 101–114.
220. *Shapiro G.* The Tender Friendship and The Charm of Perfect Accord. Nabokov and His Father. Ann Arbor, 2014.
221. *Stuart D.* Nabokov: The Dimensions of Parody. Baton Rouge; London, 1978.
222. *Stuart D.* The Novelist's Composure: "Speak, Memory" as Fiction // *Modern Language Quarterly* 36 (June 1975). No. 2. P. 177–192.
223. *Tammi P.* Invitation to a Decoding. Dostoevskij as Subtext in Nabokov's "Priglasenie na kazn'" // *Scando-Slavica* 32 (1986). P. 51–72.
224. *Tammi P.* Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis. Helsinki, 1985.
225. *Tammi P.* Russian Subtexts in Nabokov's Fiction. Tampere, 1999.
226. *Toker L.* Nabokov: The Mystery of Literary Structures. Ithaca; London, 1989.
227. Vladimir Nabokov. His Life, His Work, His World. A Tribute. London, 1979.

*Работы, затрагивающие проблему
«В. Набоков, "серебряный век" и литература
романтической эпохи»*

228. *Александров В. Е.* Набоков и «серебряный век» русской культуры // *Звезда*. 1996. № 11. С. 215–230.
229. *Бабинов А.* Путь к «Дару» Владимира Набокова // *Набоковский вестник*. Вып. 4. Петербургские чтения. СПб., 1999. С. 160–167.
230. *Баканова М. А.* Роман В. Набокова «Приглашение на казнь»: Гоголевский подтекст // *Филологические штудии*. Вып. 3. Иваново, 1999. С. 133–141.
231. *Басмова В. Г.* Комментарий В. В. Набокова к «Евгению Онегину» А. С. Пушкина и «онегинский» код «Лолиты»: дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2007.
232. *Бессонова А. С.* «Истина Пушкина» в творческом сознании В. В. Набокова: дис. ... канд. филол. наук. Коломна, 2003.
233. *Грейсон Д.* Французский связной: Набоков и Альфред де Мюссе. Идеи и опыт перевода // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 2. СПб., 2001. С. 387–435.
234. *Джонсон Д. Бартон.* Лабиринт инцеста в «Аде» Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra [Т. 1]. СПб., 1997. С. 395–428.
235. *Дмитриенко О. А.* Набоков и некоторые литературные мотивы немецкого романтизма // *Вестник ТвГУ. Серия: Филология*. 2015. № 1. С. 27–34.
236. *Есаулов И. А.* Игровое самоопределение в художественном мире Владимира Набокова как финал русского серебряного века // *Studia Litteraria Polono-Slavica* 3 (1999). С. 131–142.
237. *Есаулов И. А.* Поэтика литературы русского зарубежья (Шмелев и Набоков: два типа завершения традиции) // *Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе*. Петрозаводск, 1995. С. 238–267.

238. Злочевская А. В. Набоков и Гоголь (На материале романа «Защита Лужина») // Русская словесность. 1998. № 4. С. 24–29.
239. Иванова Н. И. Н. В. Гоголь в восприятии и творческой интерпретации В. В. Набокова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Псков, 1999.
240. Карпов Н. А. В. Набоков и литература романтизма: к постановке проблемы // Мир романтизма. Вып. 7 (31). Материалы международной научной конференции «Мир романтизма» (X Гуляевских чтений). Тверь, 2002. С. 258–264.
241. Карпов Н. А. К типологии фантастического в литературе (Гоголь, Кафка, Набоков) // Studia Slavica: III сборник научных трудов молодых филологов. Таллинн, 2003. Р. 176–184.
242. Карпов Н. А. Мэтьюрин у Набокова // Язык и культура кельтов: Материалы VII коллоквиума. СПб., 1999. С. 67.
243. Карпов Н. А. Набоков и Гюго («Приглашение на казнь» и «Последний день приговоренного к смерти») // Studia Slavica: сб. научных трудов молодых филологов II. Таллинн, 2001. С. 125–135.
244. Карпов Н. А. «Приглашение на казнь» и «тюремная» литература эпохи романтизма (к проблеме «Набоков и романтизм») // Русская литература. 2000. № 2. С. 203–210.
245. Карпов Н. А. Романтическая фабула о гении в романе В. Набокова «Защита Лужина» // Судьбы литературы Серебряного века и русского зарубежья: сб. статей и материалов: (Памяти Л. А. Иезуитовой: К 80-летию со дня рождения). СПб., 2010. С. 431–440.
246. Карпов Н. А. Романтические мотивы в «Защите Лужина» В. В. Набокова // Литература и религия: материалы Шестых крымских пушкинских международных чтений. Симферополь, 1996. С. 136–137.
247. Карпов Н. А. Фабула об игре в «Защите Лужина» В. Набокова // Русская литература. 2001. № 1. С. 206–210.
248. Коваленко А. Г. «Двоемирие» В. Набокова // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер. филология, журналистика, 1994. № 1. С. 93–100.
249. Коржова И. Н. Драматургия В. В. Набокова в контексте театральных исканий Серебряного века: дис. ... канд. филол. наук. М., 2010.
250. Липовецкий М. Н. Эпилог русского модернизма (Художественная философия в «Даре» Набокова) // В. В. Набоков: Pro et contra [Т. 1]. СПб., 1997. С. 643–666.
251. Матвеева Ю. В., Шамакова Е. М. Несколько наблюдений над реминисцентной природой творчества Владимира Набокова // Уральский филологический вестник. 2012. № 1. С. 57–70.
252. Непомнящая А. В. Мотив игры в прозе А. С. Пушкина и В. В. Набокова («Пиковая дама» и «Король, дама, валет») // Пушкин и Крым. IX Крым-

- ские Пушкинские Международные Чтения. Материалы в 2 кн. Кн. 2. Симферополь, 2000. С. 144–147.
253. *Нива Ж.* От Жюльена Сореля к Цинциннату (Стендаль — Набоков) // *Континент.* М.; Париж, 1996. Вып. 87. С. 296–304.
254. *Пило Бойл ди Путифигари Ч.* Владимир Набоков и русский символизм: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2012.
255. *Пило Бойл Ч.* Набоков и русский символизм (история проблемы) // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 2. СПб., 2001. С. 532–550.
256. *Погорелова Д. А.* «Приглашение на казнь» В. В. Набокова и «Балаганчик» А. А. Блока // *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди.* Сер.: Літературознавство. 2011. Вип. 1 (2). С. 92–100.
257. *Погребная Я. В.* Мнимость смерти и материальность памяти в лирике М. Ю. Лермонтова и В. В. Набокова // М. Ю. Лермонтов. Проблемы изучения и преподавания: межвуз. сб. науч. трудов. Вып. 4. Ставрополь, 1997. С. 98–111.
258. *Польская С.* Воскрешение короля Офиоха: Э. Т. А. Гофман в рассказе В. Набокова «Облако, озеро, башня» // *Scando-Slavica* 36 (1990). P. 101–113.
259. *Пурин А. А.* Набоков и Евтерпа // *Новый мир.* 1993. № 2. С. 224–240.
260. *Пурин А. А.* Пиротехник, или романтическое сознание // *Нева.* 1991. № 8. С. 171–180.
261. А. С. Пушкин и В. В. Набоков: сб. докл. междунар. конф. СПб., 1999. 383 с.
262. *Рыкунина Ю. А.* Два «немецких» романа Владимира Набокова // *Academic Electronic Journal in Slavic Studies Toronto Slavic Quarterly* 25 (Summer 2008). URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/25/rykunina25.shtml>.
263. *Семенова Н. В.* «Жизнь — ландшафт — странствие» в новелле Вл. Набокова «Облако, озеро, башня» // *Проблемы романтизма в русской и зарубежной литературе.* Тверь, 1996. С. 126–130.
264. *Семенова Н. В.* Об одной цитате В. Набокова (Набоков и Вальзер) // *Романтизм и его исторические судьбы.* Ч. 2. Тверь, 1998. С. 138–142.
265. *Сендерович С. Я., Шварц Е. М.* Закулисный гром: О замысле «Лолиты» и Вячеславе Иванове // *Wiener Slawistischer Almanach.* 1999. Bd 44. S. 23–47.
266. *Сергеев Д. В.* Классическая традиция русской литературы (Пушкин и Гоголь) в художественном творчестве В. В. Набокова: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2003.
267. *Конечная О. Ю.* Черно-белый калейдоскоп. Андрей Белый в отражениях В. В. Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 1. С. 667–696.
268. *Старк В. П.* А. С. Пушкин и творчество В. В. Набокова: дис. в форме науч. докл. ... д-ра. филол. наук. СПб., 2000.
269. *Телетова Н. К.* Истоки романа Набокова «Ада» и роман Жермены де Сталь «Коринна» // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 2. СПб., 2001. С. 436–448.

270. *Телетова Н.К.* Казотт, Набоков и Булгаков // Набоковский вестник. Вып. 1. СПб., 1998. С. 142–147.
271. *Успенская А.В.* Мережковский и Набоков // Литературоведческий журнал. 2001. № 15. С. 108–123.
272. *Федунина О.В.* «Мельмот Скиталец» Ч.Р. Метьюрина и «Приглашение на казнь» В.В. Набокова: форма сна и картина мира // Готическая традиция в русской литературе / под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 267–296, 334–337.
273. *Шапиро Г.* Конфликт между протагонистом и окружающим его миром в повести Н.В. Гоголя «Шинель» и в романе В.В. Набокова «Приглашение на казнь» // Russian Language Journal 34 (1979). P. 109–119.
274. *Шапиро Г.* Реминисценции из «Мертвых душ» в «Приглашении на казнь» Набокова // Гоголевский сборник. СПб., 1994. С. 175–181.
275. *Alter R.* “Invitation to a Beheading”: Nabokov and the Art of Politics // TriQuarterly 17 (Winter 1970). P. 41–59.
276. *Appel A.* “Lolita”: The Springboard of Parody // Dembo L. S., ed. Nabokov: The Man and His Work. Madison, 1967. P. 106–143
277. *Burns Dan E.* “Bend Sinister” and “Tyrants Destroyed”: Short Story into Novel // Modern Fiction Studies 25 (1979). No. 3. P. 508–513.
278. *Cancogni A.* Nabokov and Chateaubriand // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. New York, London, 1995. P. 282–388.
279. *Connoly J. W.* Nabokov and Zhukovsky // The Vladimir Nabokov Research Newsletter 11 (Fall 1983). P. 43–47.
280. *Connoly J. W.* The Otherworldly in Nabokov’s Poetry // Russian Literature Triquarterly 24 (1991). P. 329–339.
281. *Dolinin A.* Life after Beheading: Nabokov and Charles Nodier // The Nabokovian 39 (Fall 1997). P. 6–11.
282. *Dolinin A.* Thriller Square and The Place de la Revolution // The Nabokovian 38 (Spring 1997). P. 43–49.
283. *Frosch T.R.* Parody and Authenticity in “Lolita” // Rivers J.E., Nicol C., eds. Nabokov’s Fifth Arc: Nabokov and Others in His Life’s Work. Austin, 1982. P. 171–187.
284. *Houk G.* The Spider and The Moth: Nabokov’s “Priglašenie na kazn” as Epistemological Exhortation // Russian Literature 28:1 (1985). Special Issue. The Russian Avant-Garde XVII. Belyj, Nabokov, Bulgakov. P. 31–42.
285. *Johnson D. Barton.* Belyj and Nabokov: A Comparative Overview // Russian Literature 9:4 (1981). P. 379–402.
286. *Link Franz H.* Nabokov’s “Lolita” and Aesthetic Romanticism // Literatur in Wissenschaft und Unterricht. Kiel, 1976. P. 37–48.
287. *Mroz E.M.F.* Vladimir Nabokov and Romantic Irony. Ph.D. University of Delaware, 1988.

288. *Peterson Dale E.* Nabokov and Poe // *The Garland Companion to Vladimir Nabokov.* New York; London, 1995. P.463–471.
289. *Peterson Dale E.* Nabokov's "Invitation": Literature as Execution // *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)* 96 (1981). No. 5. P. 824–836.
290. *Petty C. L.* A Comparison of Hawthorne's "Wakefield" and Nabokov's "The Leonardo" // *Modern Fiction Studies* 25 (1979). No. 3. P. 499–507.
291. *Shapiro G.* Nabokov and Pellico: "Invitation to a Beheading" and "My Prisons" // *Comparative Literature* 62 (2010). P.55–67.
292. *Sweeney S. E.* Porloined Letters: Poe, Doyle, Nabokov // *Russian Literature Tri-quarterly* 24 (1991). P.212–237.
293. *de Vries G.* Nabokov's "Pale Fire" and the Romantic Movement // *Zembla.* 2008. URL: <http://www.libraries.psu.edu/nabokov/zembla.htm>
294. *Walter Brian D.* Romantic Parody and the Ironic Muse in "Lolita" // *Essays in Literature* 22 (1995). No. 1. P.123–143.





ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Глава I.</i> В. Набоков и литература романтизма: к постановке проблемы.....	3
<i>Глава II.</i> Традиции романтической литературы в романе «Защита Лужина»	33
<i>Глава III.</i> Романтические мотивы в «Приглашении на казнь»	75
<i>Глава IV.</i> Романы В. Набокова и традиции романтического повествования	131
Вместо заключения.....	166
Избранная библиография	171



Научное издание

Карпов Н. А.

РОМАНТИЧЕСКИЕ КОНТЕКСТЫ НАБОКОВА

Редактор *М. П. Соболева*

Корректор

Компьютерная верстка *Ю. Ю. Тауриной*

Подписано в печать 00.00.17. Формат 60×90 ¹/₁₆.
Усл. печ. л. 00. Тираж 000 экз. (1-й завод). Заказ № 00.

Издательство Санкт-Петербургского университета.
199004, С.-Петербург, В.О., 6-я линия, 11.
Тел. (812)328-96-17; факс (812)328-44-22
publishing@spbu.ru
publishing.spbu.ru

Типография Издательства СПбГУ.
199034, С.-Петербург, Менделеевская линия, д. 5.

Книги Издательства СПбГУ можно приобрести
в Доме университетской книги
Менделеевская линия, д. 5
тел.: +7(812) 329 24 71
часы работы 10.00–20.00 пн. — сб.,
а также на сайте publishing.spbu.ru