# Злочевская Алла Владимировна

# эволюция мистической метапрозы В. Набокова (В. сирина)

# (русскоязычный период)

#### Москва2021

# от автора.

Настоящее исследование в определенном смысле развивает тему моей предыдущей работы – о *мистической метапрозе* ХХ в.[[1]](#endnote-1) Фундаментальная примета феномена *мистической метапрозы*, позволяющая говорить о нем как о самостоятельном, содержательно и эстетически значительном явлении литературы ХХ в., – это *трехчастная* модель художественного космоса, соединившая в единое целое три уровня реальности: *эмпирическую – метафизическую* – *художественную*.

Трехуровневая структура *мистических* *метароманов* Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова отнюдь не оригинальная выдумка этих великих художников слова ХХ в. – она воссоздает их мировосприятие:«реальность» мироздания отнюдь не исчерпывается *эмпирическим* срезом бытия.

Само понятие «реальность» претерпело на протяжении своего существования значительные изменения. Общераспространенное представление о том, что есть лишь реальность мира физического, материального, соответствует представлениям эпохи позитивизма XVII – XIX вв., когда произошло значительное сужение его семантического диапазона. Однако в Средние века, как и в эпоху Ренессанса, «реальным» называлось и *земное*, и *небесное[[2]](#endnote-2)*. В искусстве романтизма и модернизма трансцендентное также обрело статус «реального», однако продолжало и продолжает восприниматься как маргинальное. Сегодня, благодаря распространению Интернета, «реальность» виртуального, то есть воображаемого, стала явной. В этом смысле наше расширительное толкование понятия «реальность» представляется вполне оправданным и даже очевидным. У современного человека идея ***трехчастной*** модели мира ни изумления, ни тем более отторжения вызывать не должна.

Но такие художественные гении, как Г. Гессе, В. Набоков и М. Булгаков, провидели трехмерность мироздания еще в начале ХХ в., задолго до современной научно-технической революции. «Реально», действительно не только то, что материально, – столь же реальны миры иррационально-трансцендентный и креативно-художественный. Если мир *эмпирический* дан нам в ощущениях физических, а *трансцендентный* существует в ином измерении – *мистическом*, то *художественный* живет в сознании и воображении человека.

В европейской литературе *мистическая метапроза* существовала недолго – с конца 1920-х до начала Второй мировой войны, т.е. конца 1930-х гг. И представлена она в полной мере романами лишь трех великих писателей ХХ в.: *Г. Гессе – В. Набоков – М. Булгаков*. Парадокс, однако, в том, что, будучи явлением исключительным, *мистическая метапроза* оказывается логически необходимым звеном эволюционного развития новой литературы.

Набоковская проза, пожалуй, самый яркий, полноценный и многогранный образец *мистической метапрозы* ХХ в. Поэтому представляется продуктивным применить результаты предшествующего исследования *мистической метапрозы* ХХ в. к вопросу о закономерностях развития набоковской прозы. В настоящей книге я ограничусь исследованием русскоязычной *мистической метапрозы* В. Набокова – от «Защиты Лужина» до «Дара» (1930 – 1938 гг.)[[3]](#footnote-1).

Задача тем более интересная, что внутренняя логика эволюции прозы Набокова, как русско-, так и англоязычной, в науке до сих пор не выявлена. Даже в фундаментальном и, бесспорно, гениальном труде Б. Бойда лишь указываются внешние биографические данные, влиявшие на творчество писателя, прослеживается движение тем, мотивов, сюжетов и образов героев, регистрируются происшедшие перемены. Но внутренняя логика этих перемен остается непонятой.

Набоковская модель *мистической метапрозы* видоизменялась. Претерпевала прежде всего ее трехуровневая структура. В каждом из романов – свой узор взаимосплетений различных структурных линий / уровней трехчастной художественной модели мироздания, сотворенного писателем.

Предлагаемый принцип построения модели эволюционного развития набоковской прозы, разумеется, отнюдь не является единственно возможным. Однако существенное зерно истины в данной концепции есть.

# введение. «фиктивная реальность» или «реальность фикции»?

Проблема художественного стиля В. Сирина возникла сразу по выходе в свет его первых произведений и остается актуальной по сей день.

Еще В. Ходасевич написал: «Жизнь художника и жизнь приема в сознании художника – вот тема Сирина, в той или иной степени вскрываемая едва ли не во всех его писаниях, начиная с "Защиты Лужина"»[[4]](#endnote-3). Так, сам того не ведая, критик положил начало интерпретации набоковских произведений в духе метафикшн. В современном набоковедении, трансформировавшись в интерпретацию набоковского творчества как образца искусства постмодерна, эта концепция доминирует[[5]](#endnote-4).

Позднее интерпретации произведений Набокова в духе метафикшн американский исследователь русского происхождения В.Е. Александров противопоставил концепцию мистико-иррациональной природы художественного дара писателя. «Основу набоковского творчества, – утверждал ученый, – составляет эстетическая система, вырастающая из интуитивных прозрений трансцендентальных измерений бытия»[[6]](#endnote-5). По мнению В.Е. Александрова, именно транс­цен­дентную доминанту следует признать структурообразующей в творчестве Набокова, ибо все произведения писателя «как некий водяной знак», пронизывает тема «потусторонности»[[7]](#endnote-6).

Однако то, что В.Е. Александрову представлялось конфликтом «двух типов прочтения»[[8]](#endnote-7) – *металитературного* и *метафизического* – при внимательном рассмотрении оказываются взаимодополняющей антиномией.

Отличительная черта набоковского стиля – сочетаниеобеихдоминант в единстве оригинального феномена ХХ в. *мистической метапрозы*, соединившей в единое целое три уровня реальности: ***физический – метафизический – креативно-металитературный[[9]](#footnote-2)***.

Исследование эволюционной модели стиля Набокова с точки зрения тех метаморфоз и трансформаций, которые происходили в трехмерной модели художественного мира его романов, представляется наиболее продуктивным для изучения его творчества.

Основные принципы эстетики мистической метапрозы ХХ в. нашли свое выражение во взглядах Набокова (В. Сирина) на искусство. При этом креативно-эстетическая концепция писателя высказана, что для художника слова нехарактерно, в дискурсе критико-литературоведческом: лекции, интервью, статьи.

Прежде всего индивидуальный стиль Набокова-сочинителя, как и его эстетическая концепция обнаруживает явные признаки *металитературности*. Одно из базисных положений эстетики метафикш — признание паритетных отношений между двумя реальностями — *мира физического* и *художественного*.

Острое переживание иллюзорности и призрачности физического бытия осмыслено Набоковым в его стратегии писателя-творца. Так в интервьню Би-би-си 1962 г. писатель объяснял:

«Реальность — вещь весьма субъективная. Я могу определить ее только как своего рода постепенное накопление сведений и специализацию. Можно, так сказать, подбираться к реальности все ближе и ближе; но все будет недостаточно близко, потому что реальность — это бесконечная последовательность ступеней, уровней восприятия, двойных донышек, и потому она неиссякаема и недостижима <…> Стало быть, мы живем в окружении более или менее призрачных предметов» (Н1.;2.568).

«Реальность», подчеркивал он, вообще «странное слово, которое ничего не значит без кавычек» (Н1.;2.379), ибо мир материальный не существует вне субъективно-личностного восприятия человека.

Набокову был чужд сам принцип *реалистического* творчества. И это понятно: новое искусство, металитература в том числе, уже не может «следовать вековым канонам мимесиса, делать вид и убеждать читателя, будто все в нем написанное — истинная правда, продолжение жизни, только выраженное типографскими литерами, упакованное в переплет и обложку»[[10]](#endnote-8).

Эстетическая концепция писателя *антиреалистична* по своей сути. Он утверждал:

«Литература — это выдумка. Вымысел есть вымысел. Назвать рассказ правдивым значит оскорбить и искусство, и правду»[[11]](#endnote-9).

«Роковой ошибкой» критиков и читателей считал Набоков привычку «искать в романах так называемую “жизнь”»[[12]](#endnote-10). Главный объект саркастических выпадов Набокова — теория реализма, а главный адресат полемики — критики и ими воспитанные читатели, желающие видеть в произведении искусства *отражение* «жизни», все те, кто думают почерпнуть из сочинений писателя *полезную информацию* о реальном положении дел, кто читает французские и русские романы, «чтобы что-нибудь разузнать о жизни в веселом Париже или в печальной России»[[13]](#endnote-11). Для автора «Дара» подобный взгляд на искусство — не что иное, как вопиющая *пошлая чушь* (Н1.;3. 575)*[[14]](#endnote-12)*.

Истинное постижение произведения искусства предполагает четкое различение «фиктивной реальности» и «реальности фикции»[[15]](#endnote-13). Причем как раз «фикция» искусства признается более «реальной» в сравнении с так называемой «жизнью», ибо само «понятие “жизнь” основано на системе абстракций»[[16]](#endnote-14).

Отсюда — характерная для мироощущения Набокова-художника параллель между *приемами литературного сочинительства* и *приемами*, «которыми пользуется человеческая судьба» (Н1.;1.101), для него сама жизнь обычно «бывает помощником режиссера» (Н1.;3.188), то есть Сочинителя. Эта модель соотношения двух реальностей — «действительной» и сотворенной писателем — переносится в его художественный мир. Более того, в мире Набокова, по справедливому замечанию Н. Букс, «в сопоставлении “жизнь — искусство” именно жизнь отражает и копирует искусство, а не наоборот»[[17]](#endnote-15).

Вспомним замечание Зины Мерц по поводу образа Чернышевского в романе ее возлюбленного, писателя Федора Годунова-Чердынцева: «подлинная его жизнь в прошлом представлялась ей чем-то вроде плагиата» (Н.;4.384).

Набоковское понимание отношений между двумя реальностями — художественной и эмпирической, нашло свое выражение в его концепции «сновидческой» реальности — в развернутой метафоре «организованного сна» как симбиоза *реальности* — *воображения* — *памяти* (Н1.;4.345–351). «Организованный сон» — это образ-ген, который затем развернется в художественный текст. В эссе «Вдохновение» писатель рассказал о таком «творческом сне», который он «записал», преобразовав позднее в связный текст (Н1.;4.608–609).

Доминантная роль в процессе преображения «реальной» жизни в произведение искусства принадлежит Мнемозине — *креативной памяти*.

Феномен *креативной памяти* следует рассматривать в более широком культурологическом аспекте — в контексте проблемы «культурной памяти». Тема, начатая в классических трудах М. Хальбвакса[[18]](#endnote-16) и Я. Ассманна[[19]](#endnote-17), получила развитие уже 1990-е гг. в работах Ю. Лотмана[[20]](#endnote-18) и продолжает оставаться актуальной по сей день[[21]](#footnote-3). Авторы этих классических трудов тему «культурной памяти» разрабатывали, по преимуществу имея в виду memoria коллективную, этно- и социополитически детерминированную. Литературоведческий ее аспект предполагает изучение индивидуальной творческой памяти, а также модели ее взаимодействия с памятью групповой. В этом контексте мистическая метапроза Набокова (В. Сирина) представляет несомненный интерес как пример функционирования категории «культурной памяти» внутри индивидуального сознания художника-демиурга[[22]](#endnote-19).

Критики сразу обратили внимание на то, что в сочинениях В. Сирина *воспоминание* играет ведущую роль. М. Кантор полагал, что сосредоточенность на *воспоминаниях* неизбежно ограничивает перспективы молодого писателя: когда потенциал *прошлого* будет исчерпан, наступит творческий кризис. Единственная возможность преодолеть кризис — сбросить «бремя памяти», выйдя за пределы *воспоминаний*[[23]](#endnote-20). Главная ошибка М. Кантора заключалась в том, что категорию *памяти* он рассматривал в традиционных параметрах реалистического искусства, понимая ее как *воспоминание о бывшем на самом деле*. Потенциал таких *воспоминаний* у каждого человека действительно ограничен*.* Но в мире Набокова *память* неисчерпаема, ибо она есть *память креативная*.

«Присяга на верность Мнемозине означает для Набокова, — писал М. Шуль­ман, — готовность к творческому акту, а не консервацию, — воспоминание и вымысел действуют по одному закону, их неожиданно объединяющему, — закону творчества»[[24]](#endnote-21).

Содержание концепта Мнемозины в мире Набокова многозначно. Одно из значений буквально: цепкая память позволяет писателю точно и живо воссоздавать реальность мира физического во всех ее подробностях. Ведь

«…художник должен *знать* данный ему мир, — сказал Набоков в Интервью журналу "Playboy", 1964 г. — Воображение без знания ведет лишь на задворки примитивного искусства, к каракулям ребенка на заборе или речам безумца на рыночной площади» (Н1.;3.575).

Сам Набоков, как известно, обладал памятью феноменальной — абсолютно точной в деталях и подробностях.

На следующем этапе память обретает функции *креативности*. Для Набокова сама *реальность* — «это форма памяти» (Н1.;3.605), а «ключом к воссозданию прошлого оказывается ключ искусства»[[25]](#endnote-22).

Но есть в набоковской эстетике и иной, тайный лик Мнемозины — мистико-трансцендентный. Об этом писатель говорил в интервью А. Аппелю:

«В моем случае утверждение о существовании целостной, еще не написанной книги в каком-то ином, порою прозрачном, порою призрачном измерении является справедливым, и моя работа состоит в том, чтобы свести из нее на землю все, что я способен в ней различить, и сделать это настолько точно, насколько оно человеку по силам. Величайшее счастье я испытываю, сочинительствуя, когда ощущаю свою способность понять — или, вернее, ловлю себя на такой неспособности (без допущения об уже существующем творении), — как или почему меня посещает некий образ, или сюжетный ход, или точно построенная фраза» (Н1.;3.596).

В эстетике Набокова иррационально-мистический лик *креативной памяти* проявляет себя отчетливо: благодаря ей, художник вспоминает то, что видел и знал в реальности инобытийной. Он «рассказывает» свои воспоминания не только из «жизни действительной», но и из сферы трансцендентной.

В то же время концепция *памяти*, характерная для индивидуального стиля Набокова-сочинителя, отнюдь не автономна, но тесно связана с коллективной памятью культурной среды русской эмиграции.

Набоковская концепция *памяти* сфокусировала сущностные характеристики индивидуального художественного стиля писателя. Креативная память, во всей ее многоликости, соединяет в одно целое *металитературную* и *мистико-иррациональную* линии его креативно-эстетической концепции, а также верность правде жизни — в органичном сплаве с вымыслом и иррационально-трансцендентными прозрениями художника-демиурга. Если непосредственная память о событии творит иллюзию жизнеподобия, то другие ипостаси Мнемозины — креативная, мистико-трансцендентная и культурно-реминисцентная — ткут волшебную ткань художественной сказки.

Подлинный художник не только обладает знанием реальным, но наделен и сверхъестественным *всеведением* сочинителя-демиурга.

Трехчастная структура *креативной памяти* в мистической метапрозе отражает понимание ее создателями отношения искусства к «действительности»: художник, благодаря творящему воображению, постигает мистический подтекст мира физического. На уровне иррационально-мистической *креативной памяти* у Набокова возникает мотив тайного задания, полученного писателем от высших сил и реализуемого им в своем творчестве.

Но главная фаза сочинительства последняя — сотворение новой, художественной реальности, не менее действительной, чем мир материальный. Именно в этой завершающей фазе свершается волшебство воскрешения художником *прошлого.*

Для Набокова цель искусства — создание произведения, подобного Вселенной и возникшего, как она, по воле автора в результате *управляемого взрыва*[[26]](#endnote-23). Это моментальный взрыв. Причем чудо творения новой реальности разделяется на две фазы: первичное мгновение *восторга*, «жаркое и краткое», и следующий за ним период *холодного и затяжного* горения пламени *вдохновения*[[27]](#endnote-24). Первая фаза – главная, ибо весь творческий процесс, по Набокову,

«так или иначе <…> можно свести к самой естественной форме творческого трепета – к внезапному живому образу, молниеносно выстроенному из разнородных деталей, которые открылись все сразу в звездном взрыве ума»[[28]](#endnote-25).

Именно в этот первый момент творческого *управляемого взрыва* рождается новый мир – единый и целостный образ, синтетически сплавивший в одно целое *прошлое* – *настоящее* – *будущее*. Затем, на фазе *вдохновения*, писатель лишь разворачивает – линейно, *постранично*, уже возникший в некоем ином измерении живой мир:

«Страницы еще пусты, но странным образом ясно, что все слова уже написаны невидимыми чернилами и только молят о зримости. Можно по желанию развертывать любую часть картины, так как идея последовательности не имеет значения, когда речь идет о писателе. Последовательность возникает лишь потому, что слова приходится писать одно за другим на одна за другой идущих страницах, как и читательскому уму требуется время, чтобы прочесть книгу, по крайней мере в первый раз. Ни вре­мени, ни последовательности нет места в воображении автора, поскольку исходное озарение не подчинялось стихиям ни времени, ни пространства. Будь ум устроен по нашему усмотрению и чи­тайся книга так же, как охватывается взглядом картина, то есть без тягостного продвижения слева направо и нелепости начал и концов, это и было бы идеальное прочтение романа, ибо таким он явился автору в минуту замысла»[[29]](#endnote-26).

Лишь твор­ческое отно­шение к жизни дает личности радостное и счастливо гармоничное ощущение бытия:

«И жизнь становится занимательной, когда по­гру­жаешься в такое состояние духа, при котором самые простые вещи раскрываются перед нами в своем особенном блеске» (Н1.;1.550).

Суть эстетической концепции Набокова в том, что подлинное искус­ство не занимается «реалистическим»изображением действительно­сти - оно творит новую реальность. В этом смысле бесспорно влияние на Набокова теории символистов об изящной словесности как *жизнетворчестве*, как *теургии*освобожденного живого Слова и о тайной мистической связи между «я» художника и другим, вечным «я»Творца Вселенной. «Творческое слово созидает мир»[[30]](#endnote-27), – писал А. Белый.

У Набокова, «жизнь действительная» не противостоит искусству – это две взаимосвязанные, хотя и различные, сферы бытия. Ведь «живая жизнь», с ее коллизиями и перипетиями, есть проявление творящей силы Всевышнего, его «ярморочного вдохновения», которое каждую минуту создает «здесь или там какой-нибудь моментальный спектакль» (Н1.;1.550). А «то, что <…> зовется искусством, в сущности, не что иное, как живописная правда жизни; нужно суметь ее уловить, вот и все» (Н1.;1.550).

Отсюда – не всегда очевидная, глубинная аналогия между за­конами жизни природы и искусством:

«Всякий большой писатель, – любил повторять Набоков своим студен­там, – большой обманщик, но такова же и эта архимошенница – Природа. Природа обманывает всегда <…> Природа использует изу­мительную систему фокусов и соблазнов. Писатель только следует ее примеру»[[31]](#endnote-28).

В определенном смысле роль художника сродни роли естествоиспытателя. Отсюда и кажущиеся на первый взгляд парадок­сальными набоковские параллели между искусством и наукой:

«Точность поэзии в сочетании с научной интуицией – вот, как мне кажется, подходящая формула для проверки качества романа <…> Какое совокупное впечатление производит на нас великое произведение искусства? <…> Точность Поэзии и Восторг Науки <…> упоение чистой наукой бывает не менее сладостно, чем наслаждение чистым искусством»[[32]](#endnote-29).

Поэтому

«творческому писателю, – сказал Набоков в Интервью журналу «Playboy», – следует внимательно изучать своих конкурентов, в том числе и Всемогущего. Он должен обладать врожденной способностью не только перестраивать, но и воссоздавать мир. Чтобы с успехом проделать это, избежав повторения чьих-то усилий, художник должен *знать* данный ему мир» (Н1.;3.575).

В процессе сочинительства свершается «волшебство», и рождаются новые миры. Писатель наделен волшебной способностью «творить жизнь из ничего» (Н1.;1.498), точнее, из самой плоти языка: «Перед нами поразительное явление: словесные обороты создают живых людей» (Н1.;1.459). Метафоры здесь «оживают»: «постепенно и плавно <…> образуют рассказ <…> затем <…> вновь лишаются красок» (Н1.;4.593) — этот принцип, намеченный еще в «Лолите», организует поэтику «Ады»[[33]](#endnote-30).

Иногда Набоков приоткрывает покров над тайной *колдовских трудов* (Н1.;3.357) демиурга – как это будет в «Даре», где он приоткрывает дверь в «тринадцатую комнату» бытия индивидуального сознания художника-Демиурга, а позднее в «Бледном пламени», когда позволяет читателю вместе со своим героем писателем Шейдом пережить *изнутри* радость творения (ср.: «Теперь за Красотой следить хочу…» (Н1.;3.335–336)).

Итак, писатель выстраивает свой мир, а читатель будет

«смотреть, как художник строит карточный домик и этот карточный домик превращается в прекрасное здание из стекла и стали»[[34]](#endnote-31).

В этом смысле сочинительство подобно *игре[[35]](#endnote-32)*.

Homo ludens – таков устойчивый литературный имидж В. На­бо­кова. Было бы, однако, большой ошибкой считать, будто это просто игра, т.е. нечто лишенное смысла и содержания. В процессе *сочинительства* — божественной игры — настоящий писатель не только творит *новые миры*, подобно Богу, но и постигает глубинные законы бытия.

В современной культурологии мысль о том, что художественное творчество «рождается в игре и как игра»[[36]](#endnote-33), является основополагающей (Й. Хейзинга, Хосе Ортега-и-Гассет, Г. Гадамер, Э. Финк, М. Бахтин, Ю. Лотман, М. Липовецкий, Ж. Делез, Ж. Деррида и др.).

Острое ощущение сотворенности нашего мира и, соответственно, игровой природы искусства свойственно Набокову. Отсюда — *игровой* принцип организации его произведений. Такая *игра* — «чудо бесполезного»[[37]](#endnote-34) — имеет серьезное философско-эстетическое обоснование, ибо *игра* — это способ обретения внутренней свободы, а на высшем уровне она вообще «перестает быть имитирующим отблеском конкретного образца, а превращается в оригинальное творческое действо»[[38]](#endnote-35).

Генезис *игровой* концепции искусства В. Набокова восходит к Платону, а позднее к теориям Э. Канта и Ф. Шиллера, но прежде всего йенских романтиков, которыми «текстопорождение впервые стало восприниматься как *игра* (без правил) — игра с читателем в сотворение мира»[[39]](#endnote-36).

И по Набокову,

«искусство — божественная игра. Эти два элемента — божественность и игра — равноценны. Оно божественно, ибо именно оно приближает человека к Богу, делая из него истинного полноправного творца. При всем том искусство — игра, поскольку оно остается искусством лишь до тех пор, пока мы помним, что в конце концов это всего лишь вымысел»[[40]](#endnote-37).

В процессе *сочинительства* — божественной игры, настоящий писатель творит *новые миры*, прекрасные и живые.

«Истина состоит в том, — говорил Набоков своим студентам, — что великие романы — это великие сказки, а романы в нашем курсе — величайшие сказки»[[41]](#endnote-38).

Романы В. Набокова – тоже «великие сказки» ХХ в. Эта сочиненная реальность, принимаемая за действительность, ибо здесь свершилось чудо, подобное превращению воды в вино. «Таинство найденного слова превращает воду в вино»[[42]](#endnote-39) — эта мысль, которая в своем буквальном смысле была бы банальностью, волшебным образом преображается в многомерный и животрепетный художественный образ.

Эстетика мистической метапрозы В. Набокова реализует древнюю метафору *мировой книги*: наш мир — книга, написанная Богом. Поэтому и эстетическая концепция писателя предполагает пропорцию: автор так относится к тексту своего сочинения, как Бог к нашему миру, Им сотворенному. Отсюда — трехмерная структура набоковского романа: уровень бытия героя — художественная реальность — так соотносится с миром «жизни действительной», где обитает автор, как уровень автора — с предощущаемым трансцендентным бытием Бога. Так Адам Круг в финале романа «Bend Sinister» вернулся «в лоно своего создателя» (Н1.;1.202) — таинственного *антропоморфного божества*, которое «режиссировало» провидческие сновидения героя, ниспослало ему спасительное безумие и, наконец, даровало бессмертие — в награду за то, что он оказался способным уловить свою связь с Творцом. А в автобиографическом романе «Другие берега» уже сам Набоков, воспроизводя кадр за кадром киноленту своей жизни и всматриваясь в нее слегка отстраненным взглядом мастера, отчетливо видит в этом прекрасном произведении искусства, которое есть его жизнь, и замысел Создателя, и свою роль любимого героя. Фигуры Бога и Автора в мире Набокова являют собой коррелирующую пару, а иногда совпадают, ибо Автор и есть Бог сотворенного им художественного мира.

Себя как автора литературного текста Набоков видел *антропоморфным* *существом —* Богом религий монистических (Н1.;3.596,614), и абсолютным хозяином своего художественного мира[[43]](#endnote-40).

Поэтому при изучении творчества Набокова постструктуралистический тезис о «смерти автора» абсолютно не правомерен, так как право на свободу интерпретаций писатель отстаивал исключительно ради реализации своей индивидуальной воли читателя и «перечитывателя» чужих творений, отнюдь не имея в виду свободу критических интерпретаций и «небуквальных чтений» в отношении собственных произведений. Коммуникационная связь *автор* — *читатель* в набоковском мире предстает не в общепринятом виде, как «Я — ОН», а по модели «Я — Я»[[44]](#endnote-41). По этой схеме строится тот эпизод «Дара», где герой, Федор Годунов-Чердынцев, читает сборник собственных стихов глазами воображаемого критика (*Н.*;4.197-215). *Приращение* *информации*[[45]](#endnote-42) здесь есть результат того, что восприятие в состоянии креации качественно иное, чем посткреативное — у *читателя*. Не случайно оно воплощено в голосе некоего критика, хотя и близкого автору, но все же «другого».

И с фундаментальным тезисом Р. Барта о том, что «рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора»[[46]](#endnote-43), – Набоков категорически не согласился бы. Автор «Дара» скорее пожертвовал бы читателем.

«Настоящему писателю, — говорит Федор Годунов-Чердынцев, — должно наплевать на всех читателей, кроме одного: будущего, — который в свою очередь, лишь отражение автора во времени» (*Н.*;4.515).

В лекции о Флобере Набоков с сочувственным восхищением цитирует строки из письма автора «Мадам Бовари»:

«Сегодня <…> я был (*мысленно* — *В.Н.*) одно­временно мужчиной и женщиной, любовником и любовницей и катался верхом в лесу осенним днем среди пожелтевших листьев; я был и лошадьми, и листьями, и ветром, и словами, которые произносили влюбленные, и румяным солнцем»[[47]](#endnote-44).

Наибо­лее полно принцип организации художественного целого, когда точку зрения автора мы «видим как будто всюду и в то же вре­мя нигде»[[48]](#endnote-45), – реализует себя в мире самого Набокова.

Здесь Творец живет в каждом из своих созданий, но при этом, предоставляя им видимую свободу и не показывая своего «лица», любовно и ненасильственно управляет их жизнью. Принцип «растворенности» автора в своих героях присущ поэтике Набокова[[49]](#endnote-46).

Так в романе «Истинная жизнь Себастьяна Найта» Набоков писал: «Любая душа может стать твоей, если ты уловишь ее извивы и последуешь им» (Н1.;1.191). Смысл творчества — в том, чтобы

«сознательно жить в любой облюбованной тобою душе — в любом количестве душ — и ни одна из них не сознает своего переменяемого бремени» (Н1.;1.191).

Так автор осуществляет «идею эстетической любви»[[50]](#endnote-47).

Вслед за Флобером Набоков так формулирует *идеальную* форму присутствия автора в произведении:

«Подобно Всевышнему, — писал Набоков, — писатель в своей книге должен быть нигде и повсюду, невидим и вездесущ <…> даже в произведениях, где автор идеально ненавязчив, он тем не менее развеян по всей книге и его отсутствие оборачивается неким лучезарным присутствием. Как говорят французы, “il brille par son absence” — “блистает своим отсутствием”»[[51]](#endnote-48).

Как решал писатель в своей творческой практике двуединую задачу — деспотически управлять художественной Вселенной, в ней как бы отсутствуя?

# Американский исследователь Г. Хасин, рассматривая творчество Набокова (В. Сирина) в аспекте онтологическом[[52]](#endnote-49), убедительно показал, что художественная Вселенная Набокова во многом подобна универсуму Г.В. Лейбница, где субъектом организации «гармонии целого», возникающей из взаимодействия изолированных в своей индивидуальности «монад», – в конечном итоге оказывается Бог, умело сочетающий два высших принципа мироздания: божественное предопределение и свободу человека, волю Бога и волю человека. Аналогичны принципы сотворения художественного целого произведения у Набокова: «Роман становится эстетическим целым, выказывая максимум организации, что подразумевает максимум порядка, оркестрованности, структурной гармонии»[[53]](#endnote-50). Субъектом структурирования целого в обоих случаях – в реальности «жизни действительной» и художественной, является Некто, обладающий абсолютной информацией о созданной им Вселенной, а по сравнению с изолированными в своей индивидуальности и самодостаточности монад «избытком информации». В отношении реальности мира *эмпирического* такой сверхинформацией обладает Бог, в реальности художественной – это Автор.

В романе «Дар» возникает образ *ткани*. «Этот образ, – пишет Г. Хасин, – приписывает великолепие ее лицевой стороны – иными словами, ее эстетические свойства – не принудительному, формирующему вмешательству автора, но его радикальной внеположенности, то есть точке его наблюдения, с которой он может воспринимать целое. Присутствие автора воспринимается как взгляд извне»[[54]](#endnote-51).

В чисто эстетическом плане Набоковское понимание позиции автора в художественном про­изведении коррелирует с эстетической концепцией М.М. Бах­тина, разработанной в труде «Автор и герой в эстетической деятельности», а, по существу, предвосхищает основные ее положения, поскольку эта работа Набокову была неизвестна. «Сознание автора, – писал М.М. Бахтин, – есть сознание сознания, то есть объемлющее сознание героя и его мир сознание, объемлющее и завершающее это сознание героя моментами, принципиально трансгредиентными ему самому, которые, будучи имманентными, сделали ли бы фальшивыми это сознание»[[55]](#endnote-52).

Эстетика *игры* лежит в основе набоковской концепции творчества. Эта *игра* *божественна* и имеет в поэтике писателя серьезное философско-эстетическое обоснование, а прием *разгадывания* здесь доминантный. Одна из важнейших его функций — организация напряженных *сотворческих* отношений между читателем и автором в процессе созидания новой нравственно-философской и эстетической концепции мира. Свою задачу сочинителя Набоков видел в том, чтобы привести своего читателя в состояние резонансного ***сочувствия***— «не персонажам книги, но к ее автору, к радостям и тупикам его труда»[[56]](#endnote-53).

Возник этот принцип еще в «Даре»:

«…он [Годунов- Чердынцев – *А.З.*] старался, как везде и всегда, вообразить внутреннее прозрачное движение другого человека, осторожно садясь в собеседника, как в кресло, так чтобы локти того служили ему подлокотниками, и душа бы влегла в чужую душу…» (Н..4.222).

В этой *чужой облюбованной душе* автор может ощущать себя очень по-разному, порой весьма неуютно. Многое могло удивлять его, «как чопорного путешественника могут изумлять обычаи заморской страны, базар на заре, голые дети, гвалт, чудовищная величина фруктов» (Н.;4.222-223), в «просторные недра» иных душ он погружался «с содроганием и любопытством» (Н..4.222). И все же в любом случае автор осуществляет в своем творении «идею эстетической любви»[[57]](#endnote-54), ибо иное отношение в плане сочинительства абсолютно непродуктивно.

В результате Автор-Демиург если воспользоваться понятиями Ж.-П. Сартра, «другого-как-объект» превращает в «другого-как-субъект»[[58]](#endnote-55), тем самым включая его кругозор сверхсознания Автора.

Набоковская концепция автора как создателя новой художественной реальности соединяет в единое целое *металитературную* и *мистико-иррациональную* линии его творчества. К решению экзистенциальных проблем бытия писатель шел через свою практику художника: постигая законы творчества, он проникал в тайну сотворения Божественного мироздания. Сочиняя в духе металитературной *игры*, художник постигает тайны трансцендентного мира.

Другое тайное, но чрезвычайно важное звено, связующее в мире Набокова *земную*, *инобытийную* и *художественную* реальности, — это *смех*.

Стихия смеха вообще заключает в себе великую тайну — по существу, это феномен трансцендентный. И гротесково-сатирическое видение мира у истинного художника всеобъемлюще, ибо оно проникает в духовно-мистический подтекст бытия. Сатирика отличает лишь особый угол зрения: он видит уродливые сбои, искажения духовного идеала, которые и определяют нарушения нравственной нормы в «жизни действительной».

Не случайно великие сатирики, такие как Рабле, Свифт или Мольер, были и великими мыслителями-философами.

Юмор — связующая нить между человеком и Богом, ибо, как писал Набоков в рецензии на роман М.А. Алданова «Пещера», «усмешка создателя образует душу создания» (Н.;4.593). Генезис набоковского юмора восходит к романтической иронии опосредованно — через русский трагикомический юмор.

Она имеет, по-видимому, глубинные корни в русском культурном сознании. Трагикомическое видение мира организуют одну из доминантных генетических линий нашей литературы: *Гоголь* — *Салтыков-Щедрин* — *Достоевский* — *Набоков*[[59]](#endnote-56).К разгадке этого парадоксального соединения ближе всех подошел в свое время Ф. М. Достоевский:

«…В подкладке сатиры всегда должна быть трагедия. Трагедия и сатира — две сестры и идут рядом и имя им обеим, вместе взятым: *правда*» (Д.;24.305).

Н.В. Гоголю принадлежит экзистенциальная формула русской сатиры: «озирать всю громадно несущуюся жизнь сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы» (Гог.;5.128). Замечательно, что единственная особенность творческого стиля «нелюбимого» Достоевского, которая не только не вызвала у Набокова резкого отторжения, но, напротив, была удостоена одобрения, — это его *непревзойденный юмор[[60]](#endnote-57)* (13, с. 176).

Русский *юмор* — это, как объяснял Дон-Аминадо,

«гримаса “человека, который смеется” и смехом этим защищается … Keep smiling! — говорят невозмутимые англичане. И кто его знает, может, они и правы. “Старайтесь улыбаться”. Смейтесь. Благо есть над чем»[[61]](#endnote-58).

Смех, «что теребит сердце и называется юмором висельников, весьма созвучным эпохе»[[62]](#endnote-59), часто помогает человеку выжить.

«Смех висельника» имеет, разумеется, не только оптимистический, но и трагический аспект. ХХ в. — эпоха катастроф, радикальных перемен и кровавых преобразований в жизни всей России наложил печать на мироощущение личности. Смех на грани разрушительного безумия стал едва ли не отличительной чертой настроения времени. О губительности для современного человека и самого искусства всепроникающей иронии писал А. Блок[[63]](#endnote-60).

И все же В. Набоков реализовал не губительный, а животворный потенциал русского трагикомического *юмора*. *Смех* не принадлежит к экзистенциальным ценностям набоковского мира. Однако в «Истреблении тиранов» (1935) писатель предложил фантастический, но тем не менее единственно эффективный способ уничтожение диктатуры — *смехом*. Многим он казался и продолжает казаться слишком легковесным, но другого нет: всякий иной — физический, реально действенный — ведет, как показывает история, лишь к повторению исходной ситуации, к замене одного диктатора другим.

Ощущение некоей таинственной связи между *комическим* и *инобытийным* свойственно Набокову, который эту связь сформулировал весьма четко*:*

«Разница между комической стороной вещей и их космической стороной, — писал он, — зависит от одной свистящей согласной» (Н1.;1.505).

Набоковское трагикомическое видение мира получило развитие во многих эпизодах «Защиты Лужина», «Камеры обскура» и др., оно становится доминантой при создании образов «отрицательных» героев – таких, как Герман в «Отчаянии», Кинбот в «Бледном пламени», Гумберт Г. в «Лолите», а его дар политического сатирика после рассказа «Истребление тиранов» в полной мере реализовал себя уже в англоязычном романе «Bend Sinister».

Креативно-эстетическая концепция В. Набокова включает несколько основополагающих принципов:

* антиреалистическая направленность;
* креативная память — доминанта сочинительства;
* искусство — игра в «жизнетворчество»;
* писатель — демиург, творец «второй» реальности;
* цель сочинительства — постижение иррационально-мистического подтекста бытия;
* тригикомический юмор.

В эстетической программе Набокова нашла свое выражение оригинальная, метафикциональная версия *мистического реализма* ХХ в. Настоящее искусство здесь рождается в точке пересечения двух векторов: диахронного — «угадать», и синхронного — сотворить новую реальность. Подлинный художник не только обладает знанием реальным, но наделен и сверхъестественным *всеведением* писателя-творца, которое и позволяет ему *угадывать*, сочиняя «то, чего никогда не видал, но наверно знал, что оно было»[[64]](#endnote-61).

**ГЛАВА I. РОМАНЫ В. НАБОКОВА (В. СИРИНА) «МАШЕНЬКА» (**[**1926**](https://ru.wikipedia.org/wiki/1926_%D0%B3%D0%BE%D0%B4_%D0%B2_%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B5)**) И «КОРОЛЬ, ДАМА, ВАЛЕТ» (**[**1928**](https://ru.wikipedia.org/wiki/1928_%D0%B3%D0%BE%D0%B4_%D0%B2_%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B5)**): ЛИЧИНКА И КУКОЛКА КАК ПРЕДВЕСТИЕ БАБОЧКИ.**

Анализ эволюционной спирали русскоязычной прозы Набокова (В.Сирина) я начинаю не с его первых романов «[Машенька](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%88%D0%B5%D0%BD%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%28%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD%29)» и «[Король, дама, валет](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BB%D1%8C%2C_%D0%B4%D0%B0%D0%BC%D0%B0%2C_%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%82)», а с «Защиты Лужина» именно потому, что в первых романах трехчастная структура еще не сформировалась. Используя столь любимую Набоковым энтомологическую терминологию, эти произведения – еще только личинка и куколка будущей бабочки. Известно, что зрелый Набоков «в знак того, что его первый роман далек от совершенства, надписывая подарочные экземпляры книги, рисовал на титульном листе не бабочку, а куколку, личинку — эмблему творческой незрелости»[[65]](#endnote-62).

В первом романе В. Сирина «Машенька» (1926) начало реалистическое – повествование о быте русских эмигрантов в Берлине и «настойка личной реальности»[[66]](#endnote-63) – тема автобиографическая, кажется настолько сильным, что перебивает все остальное. И все же просвечивает уже здесь сквозь повествование реалистическое блестки иных начал.

Прежде всего это характерная для Набокова *креативная память*, которой принадлежит доминантная роль в процессе сотворения новых миров. Мнемозина в творческом процессе, писал Набоков,

«играет центральную, хотя и бессознательную роль и все держится на идеальном слиянии прошлого и настоящего. Вдохновение гения добавляет третий ингредиент: во внезапной вспышке сходятся не только прошлое и настоящее, но и будущее – ваша книга, то есть воспринимается весь круг времени целиком – иначе говоря, времени больше нет»[[67]](#endnote-64).

Одна из ипостасей Мнемозины – память культурного сознания писателя, проявляет себя в разветвленной сети причудливо реминисценций из произведений русской литературы XIX – ХХ вв., пронизывая буквально каждую клеточку словесной ткани романа.

Эта ипостась Мнемозины структурирует реминисцентно-аллюзийный нарративный пласт романа, который, в свою очередь, формирует металитературный уровень. Критики-современники писали о пушкинских, тургеневских, бунинских и др. классических мотивах в «Машеньке»[[68]](#endnote-65). Однако уже в первом романе Набокова (В. Сирина) перед нами не следование литературной традиции, а интертекстуальность как особый способ повествования и организации словесной ткани.

Так образы обитателей пансионата не просто персонажи, выписанные в стиле и духе русских писателей XIX – начала ХХ вв. – это ожившие пушкинско-тургеневские «лишние люди», чеховские пошляки и несчастные, не умеющие за себя постоять интеллигенты, соллогубовские «мелкие бесы» и др. Они – «тени» (Н.;2.83) но не только потому, что они эмигранты, важнее, что это «тени» литературных персонажей. Является *Куницын* – реминисцентный призрак из пушкинской эпохи (Н.;2.73). Возникает и чисто металитературный «фетовский соловей» (Н.;2.79) – развернутый образ-символ[[69]](#endnote-66), предвестие первой любви.

В «Машеньке» следование традиции преображается в *интертекстуальность*, обретя новую художественную функцию – сотворение аллюзийного подтекста, что, в свою очередь, создает углубленную культурно-эстетическую перспективу произведения. Впоследствии эти зерна прорастут в напряженную реминисцентную насыщенность набоковских текстов.

Интертекстуальный пласт повествования в «Машеньке» закладывает основу формирования ее *металитературного* структурного уровня.

Слово «роман» здесь обретает двойное значение: реалистическое повествование о жизни русских эмигрантов в Берлине 1920-х гг. и о первой любви героя оказывается историей сочинения романа об этом. Но вот вопрос: этот роман – сочинение героя или Автора макротекста? Некоторые исследователи полагают, что текст книги – будущее творение самого Льва Глебовича Ганина. Так Н. Букс почему-то называет Ганина *поэтом*[[70]](#endnote-67), а А. Долинин художником в широком смысле[[71]](#endnote-68), хотя читатель не найдет в тексте ни одной сочиненной героем строчки, ни стихотворной, ни прозаической, ни тем более чего-либо из других областей искусства.

В финале «Машеньки» действительно совершается выход с реалистического уровня повествования – на металитературный.

«Золотом отливал на солнце деревянный переплет, и на нем двое других рабочих передавали третьему ломти черепицы.

Они лежали навзничь, на одной линии, как на лестнице, и нижний поднимал наверх через голову красный ломоть, похожий на большую книгу, и средний брал черепицу и тем же движеньем, отклонившись совсем назад и выбросив руки, передавал ее верхнему рабочему. Эта ленивая, ровная передача действовала успокоительно, этот желтый блеск свежего дерева был живее самой живой мечты о минувшем. Ганин глядел на легкое небо, на сквозную крышу – и уже чувствовал с беспощадной ясностью, что роман его с Машенькой кончился навсегда. Он длился всего четыре дня, – эти четыре дня были, быть может, счастливейшей порой его» (Н.;2.126-127).

Но действительно ли читатель здесь присутствует при рождении новой книги в воображении героя? Ведь собственно о том, что эта прекрасная love story, возрожденная к жизни *памятью*, превратится в литературный текст, в «Машеньке» нет ни слова. А.А. Долинин полагает, что финальное слово «задремал» говорит о переходе героя в состояние *творческого сна*[[72]](#endnote-69). Думается, однако, что желаемое в данном случае выдается за действительное.

Для того, чтобы *сновидческая реальность* оказалась творчески продуктивной, необходима следующая фаза – сотворения новой художественной реальности. У Ганина этой фазы не наступает и не предвидится. Да, однажды в продолжение романного действия он видит «необычайное, редчайшее» сновиденье (Н.;2.89), но, насколько известно читателю, геном художественной реальности оно не стало. Да, «он был богом, воссоздающим погибший мир» (Н.;2.69), но только в своем воображении, в своем сознании – он не творит «второй реальности» художественного мира. А в финале он просто «задремал, уткнувшись лицом в складки макинтоша, висевшего с крюка над деревянной лавкой» (Н.;2.127) – этим закончился четырехдневный период возрождения его души.

Начался роман с неожиданно овладевшего героем состояния депрессивного оцепенения, когда любое движение дается с трудом и даже кажется невозможным:

«За последнее время он стал вял и угрюм <…> В его теле постоянно играл огонь – желанье перемахнуть через забор, расшатать столб, словом – ахнуть, как говорили мы в юности. Теперь же ослабла какая-то гайка, он стал даже горбиться <…> В понедельник утром он долго просидел нагишом, сцепив между колен протянутые холодноватые руки, ошеломленный мыслью, что и сегодня придется надеть рубашку, носки, штаны» (Н.;2.58-59).

#### А затем свершается мгновенное «восхитительное событие души» (Н.;2.67) – ее воскрешение под влиянием ожившего воспоминания о первой любви героя – «начался роман» (Н.;2.76). С этого момента начинается «двойное повествование»[[73]](#endnote-70) возникают параллельные миры – прошлое и настоящее. Эти миры полярны и даже антиномичны: в настоящем – убогая, тусклая и даже безобразная реальность эмигрантского быта, в прошлом – ослепительно прекрасная картина счастья. В этих воспоминаниях отчасти реализовал себя более ранний замысел повести «Счастье»[[74]](#endnote-71). Вообще Набоков – одни из очень немногих писателей, наделенных даром создавать «живой образ» счастья. Французская исследовательница иранского происхождения Л.А. Зангане вообще называет автора «Лолиты» волшебником счастья[[75]](#endnote-72). Мысль назвать Набокова живописателем счастья поначалу даже слегка шокирует. Но, если вдуматься, оказывается абсолютно верной. У набоковского счастья, однако, есть одна особенность: оно живет только в прошлом. Тема счастья неотделима от временных координат романного действия, ведь картины счастья – видения Эдема: природы, где царит прекрасная юная женщина и ее любовь, – все это сверкает и переливается всем спектром радуги (см. Н.;2.96), но только в воспоминаниях Ганина и самой Машеньки в ее письме (Н.;2.96). В последнем случае перед нами своего рода «давно прошедшее»: герой вспоминает письмо своей возлюбленной, в котором она вспоминает их роман. И если символ настоящего – картина А. Бёрклина «Остров мертвых» (Н.;2.71), то прошлого – «литография – неаполитанец с открытой грудью» (Н.;2.68), столь выразительно воссоздавшая то состояние счастья жизни, которое владело тогда душой героя.

#### Отношения между двумя мирами складывались по парадоксальной модели пересечения / отталкивания. Уже на следующее утро после того, как прошлое начало воскресать в душе героя, - за завтраком в пансионе, одна мысль, что эти две временные реальности могут пересечься и «тени его изгнаннического сна, будут говорить о настоящей его жизни» (Н.;2.83), – повергла Ганина в шок. Символично, что даже когда он попытался выкрасть у Алферова фотографию Машеньки – «его прошлое», которое «лежало в чужом столе» (Н.;2.81), – ничего не получилось. Переместить прошлое в настоящее невозможно! Этот эпизод предсказывает финал романа, когда герой понимает, что

«теперь он до конца исчерпал свое воспоминанье, до конца насытился им, и образ Машеньки остался вместе с умирающим старым поэтом там, в доме теней, который сам уже стал воспоминаньем. И, кроме этого образа, другой Машеньки нет, и быть не может» (Н.;2.127).

#### Воображение и «жизнь действительная» в этот момент вновь разошлись – уже навсегда. Герой остается верен своему прекрасному воспоминанию, отказавшись опустить его до уровня реальности эмпирической. Так поступают, конечно, только души истинно возвышенные …

#### У этой истории есть, однако, и оборотная, более чем неблаговидная. За кадром остается простая правда этого «романа»: герой разрушил покой и благополучие этой семейной пары, не обретя своего счастья. И обыграл Ганин своего соперника – Алферова, отнюдь не благородным или хотя бы честным, а весьма подлым образом: поставил будильник на три с половиной часа позже, чтобы тот не смог жену вовремя встретить. Конечно, и муж хорош: не надо было напиваться до бесчувствия накануне приезда столь горячо любимой жена. И если Машенька – это Россия (о чем не раз говорится в тексте), то поистине бедная Россия! Никто ее не встретит, и останется она одна на перроне.

#### Что же связывает в романе эти две, в сущности, антиномичные по смыслу половинки? Есть ли какая-то, если не моральная, то хотя бы эстетическая компенсация совершенной героем подлости?

#### «Характер и биографию взрослого Ганина, в отличие от нежного мальчика Левы, – справедливо отмечает А.А. Долинин, – Набоков строит отнюдь не по образу и подобию своему, а скорее от противного. Это хамоватый и надменный кадровый офицер, самовлюбленный сильный мужчина, который ходит на руках как акробат, поднимает стул зубами и ”рвет веревку на тугом бицепсе”»[[76]](#endnote-73). И тогда возникает вопрос: а почему, наделив своего героя столь явно выраженными автобиографическими чертами, В. Сирин строит его образ по принципу «от противного» по отношению к себе? Ответ, думается, напрашивается сам: в отличие от своего Создателя, Ганин не писатель. И те шесть дней – с понедельника по субботу, которые большинство исследователей считает периодом творения книги о юношеской любви героя, на самом деле – «четыре дня», которые были «счастливейшей порой его жизни» (Н.;2.126). Эти «четыре дня» – со вторника по пятницу, поскольку во вторник Ганин увидел у Алферова портрет Машеньки и узнал в ней свою первую возлюбленную, а в пятницу в последний раз жил в этом «романе». В субботу герой из него уже вышел.

А. Долинин полагает, что в последней главке у Ганина открылось новое видение мира – видение художника, и окружающее предстало ему совершенно иным, чем прежде, – живым и ярким. «Ганин шел посреди мостовой, слегка раскачивая в руках плотные чемоданы, и думал о том, что давно не чувствовал себя таким здоровым, сильным, готовым на всякую борьбу. И то, что он все замечал с какой-то свежей любовью – и тележки, что катили на базар, и тонкие, еще сморщенные листики, и разноцветные рекламы, которые человек в фартуке клеил по окату будки, – это и было тайным поворотом, пробужденьем его. Он остановился в маленьком сквере около вокзала и сел на ту же скамейку, где еще так недавно вспоминал тиф, усадьбу, предчувствие Машеньки. Через час она приедет, ее муж спит мертвым сном, и он, Ганин, собирается ее встретить» (Н.;2.126) – этот отрывок действительно, казалось бы, говорит о некоем новом повороте, происшедшем в его душе. Но ведь в таком состоянии эйфории герой пребывал *до* того, как отказался от встречи с возлюбленной. А отказавшись, – просто сел в поезд и заснул. И никаких новых открытий и поворотов.

В «Машеньке» Мнемозина креативна лишь в том смысле, что рождает «живые картины» в воображении героя, но новую художественную реальность она не структурирует. Роман – творение Автора, а не героя. А образ-символ достраивающейся крыши – «книжного переплета», возникший в финале, знаменует собой окончание сочинительства Автором макротекста. Если быть точными: *память* героя дает Автору материал для сочинения его романа.

Итак, эстетической компенсации поступка героя в «Машеньке» нет. Более того, надо признать, что обе версии происшедшего, воображаемая и действительная, остались друг с другом несостыкованными – ни в этическом, ни в эстетическом планах. Событие love story, воссозданное в романе – этот «роман» в «романе», не обрело ни смысловой, ни эстетической целостности.

«”Машенька” — это роман о времени, о реальности прошлого, - писал Б. Бойд, - <…> об иллюзорности наших представлений о будущем <…> и о настоящем, где мы свободны в своих поступках и отвечаем за свой выбор, — свободны настолько, что Ганин решает никогда больше не видеться с Машенькой»[[77]](#endnote-74). Позволю себе слегка скорректировать формулировку классика набоковедения. Временная художественная модель мира писателя эволюционировала вместе с его трехчастной структурой: в начале пути, в «Машеньке», есть только *прошлое*, *настоящее* же призрачно, ибо оно здесь предстает как «тень» *прошлого*. *Будущего* же нет вообще, ибо его герой закрыл для себя, *заснув* в финале романа. Временная модель романа двухмерна, так же, как и его двухуровневая структура. Если во времени здесь нет *будущего*, то в модели структурной недостает одной из доминантных оставляющих набоковского мира — «потусторонности», а на *металитературном* уровне повествования – *креации*.

Первый роман В. Сирина – вещь еще очень далекая от совершенства, конечно, если сравнивать ее с «настоящими» набоковскими творениями. И дело не только и не столько в том, что в ней много тривиального (на это обращали внимание рецензенты-современники), гораздо важнее другое: нет еще целостной внутренней структуры – смысловой, а следовательно, и художественной. Не сформировалась еще *трехмерная модель мира* – есть только первые ее наметки.

Практически отсутствующий «Машеньке» *мистико-трансцендентный* пласт повествования уже достаточно четко структурируется в романе «Король, дама, валет» (1928).

Второй романВ. сирина «Король, дама, валет» стал первым его «странным» романом, в котором «реалистическое» повествование тесно сплетено с метафизикой и с элементами игровой поэтики.

Сюжет более чем тривиален. Молодая красивая женщина, Марта, замужем за богатым дельцом – Драйером, которого, разумеется, не любит. Мужу ее холодность даже нравится, ибо он это принимает за свойство натуры жены. Понятно, что такое неустойчивое равновесие долго продолжаться не может (впрочем, у В. Сирина оно длится как раз неправдоподобно долго – около семи лет, что с точки зрения психологии непредставимо) – должен появиться любовник. Он появляется уже в первом эпизоде романа – бедный родственник Драйера, его племянник Франц.

Однако в повествование о весьма банальном адюльтере неожиданно вплетаются нити инобытийные. Метаморфозы *метафизического* структурного уровня здесь разнообразны и организуют мотивную систему романа: это прежде всего тема *судьбы*, которая реализует себя во множестве случайностей, совпадений и т.п., а также развернутая метафора *жизнь* – *сновидение.* И наконец, две загадочные фигуры – Изобретатель[[78]](#endnote-75) и старик хозяин квартиры – «знаменитый иллюзионист и фокусник, Менетекелфарес» (Н.;2.195). Само имя Менетекелфарес, связано с темой *судьбы*, ибо вызывает аллюзию на библейский эпизод о роковой надписи, внезапно возникшей на стене во время роскошного пира царя Вальтасара и предвещавшей его гибель (Дан., V. 16.27.28)[[79]](#endnote-76).

*Метафизический* пласт повествования весьма своеобразно взаимодействует с «реалистическим» сюжетом.

Смысл романа, как представлялась уже первым рецензентам, лежит на поверхности: современный обыватель – кукла без души и собственной воли[[80]](#endnote-77). Наиболее полно и развернуто эта интерпретация представлена в статье М. Осоргина:

«Приемами подлинного искусства он вывел перед нами живых людей, почти первых встречных, которых мы видим и знаем, — и вдруг эти люди оказались теми манекенами-модерн, которых мы тоже знаем и видим… в витринах модных магазинов.

Не добродушные подобия людей, с размалеванными щечками, голубыми глазами и изящными фарфоровыми пальцами, не парикмахерские куклы старого типа, а те, другие, без попытки натурализма, худощавые, лишь с намеком на человеческие черты лица, стилизованные фигуры, без выражения, без жизни в деревянных позах, удобно держащих пальто, пижаму, бальное платье. Иногда в их руках ракетки — тогда на них теннисный костюм; именно с этим нечеловеческим лицом они будут сейчас танцевать танец сезона, или сядут в автомобиль, или будут слушать радио, или просто продефилируют в качестве живых манекенов на скачках, в мастерской дамских нарядов, на пляже — и опять вернутся за стекла витрин.

Неизвестно, из дерева ли они или из живой плоти, сокращаются ли их мускулы, или голова и руки приводятся в движение пружиной; но — люди они или куклы — в них нельзя предположить наличность сердец, сомнений, нравственных борений, веры, поэзии, чувства долга, непосредственной веселости, нелогичного смеха, неожиданного поступка; все это в них начисто выскоблено — и добро, и зло, и всякая “психология”»[[81]](#endnote-78).

Рядом с каждым персонажем действительно почти всегда оказывается какой-нибудь манекен, а сумасшедший хозяин комнаты, которую снимает Франц, выдает за свою жену тряпичную куклу. И, напротив, Изобретатель создает «живых» кукол, а Драйер, вложив в предприятие свои деньги, предполагает наладить их промышленное производство: «Пожилой Пигмалион и дюжина электрических Галатей» (Н.;2.263). В американском издании романа сходство его персонажей с манекенами еще более явно: там одна из трех «живых» кукол – дама.

Итак, смысл романа ясен и предельно прозрачен? Не слишком ли ясен для такого писателя, как Набоков, пускай даже и начинающего?

А главное – название романа: «Король, дама, валет». Здесь не куклы-манекены, а что-то другое … Ведь читатель по одному названию уже понимает, что речь пойдет об адюльтере, ибо название романа – не что иное, как символическая матрица расхожего литературного сюжета, где герои *муж – жена – любовник*. Критики сразу заговорили о том, что роман В. Сирина вызывает аллюзии на «Анну Каренину» Л. Толстого и «Мадам Бовари» Г. Флобера. Напрашивается и очевидная параллель с «Леди Макбет Мценского уезда» Н. Лескова. Список этих аллюзий можно было бы продолжить едва ли не до бесконечности. «За сюжетом “Короля, дамы, валета”, – пишет А.А. Долинин, – отчетливо просматриваются модели западного реалистического романа, от Стендаля и Бальзака до Драйзера»[[82]](#endnote-79). Но дело вовсе не в интертекстуальных связях, а в том, что в основу сюжета романа «Король, дама, валет» сознательно положена банальнейшая фабульная схема. И, однако, читателя, привыкшего к трюизмам адюльтера, ожидает шок в финале романа …

Вот начало романа:

«Огромная, черная стрела часов, застывшая перед своим ежеминутным жестом, сейчас вот дрогнет, и от ее тугого толчка тронется весь мир: медленно отвернется циферблат, полный отчаяния, презрения и скуки <…> и люди, люди, люди на потянувшейся платформе, переставляя ноги и все же не подвигаясь, шагая вперед и все же пятясь, – как мучительный сон, в котором есть и усилие неимоверное, и тошнота, и ватная слабость в икрах, и легкое головокружение, пройдут, отхлынут, уже замирая, уже почти падая навзничь <…> отъезжает городишко» (Н.;2.131).

Время пошло – начался *сон* о приключении провинциала Франца: о его романе с богатой замужней дамой Мартой, начавшемся в поезде, продолжившемся в Берлине и закончившемся на морском побережье. В финале молодой человек из этой love story выходит – наказав горничной разбудить его утром «не раньше десяти» (Н.;2.305): он покидает романное действие, вновь заснув. Знаменательно, что в первый же день пребывания в столице Франц разбил свои очки, и поначалу весь мир предстоял ему в очертаниях размытых и нечетких – как во *сне*. И дальше все происходит как во *сне*, по матрице «слоистого сна», описанной уже в начале второй главы:

«Опять – пробуждение, но, быть может, пробуждение еще не окончательное? Так бывает: очнешься и видишь, скажем, будто сидишь в нарядном купэ второго класса, вместе с неизвестной изящной четой, – а на самом деле это – пробуждение мнимое, это только следующий слой сна, словно поднимаешься со слоя на слой и все не можешь достигнуть поверхности, вынырнуть в явь. Очарованная мысль принимает, однако, новый слой сновидения за свободную действительность: веря в нее, переходишь, не дыша, какую-то площадь перед вокзалом и почти ничего не видишь, потому что ночная темнота расплывается от дождя, и хочешь поскорее попасть в призрачную гостиницу напротив, чтобы умыться, переменить манжеты и тогда уже пойти бродить по каким-то огнистым улицам. Но что-то случается, мелочь, нелепый казус, – и действительность теряет вдруг привкус действительности; мысль обманулась, ты еще спишь; бессвязная дремота глушит сознание; и вдруг опять прояснение: смутный золотистый свет и номер в гостинице, название которой «Видэо» – написал тебе на листке знакомый лавочник, побывавший в столице. И все-таки, – кто ее знает, явь ли это, окончательная явь, или только новый обманчивый слой?» (Н.;2.143).

И хотя в дальнейшем границы между *сном* и *явью* будут достаточно четки, слово «сон» – его формы и однокоренные образования, всплывают едва ли не каждой странице – в результате все происходящее оказывается словно погруженным в *сновидческую* реальность.

К снам Набоков, как известно, относился очень серьезно, верил в их провиденциальность, ибо именно через них совершается связь человека с реальностью инобытийной[[83]](#endnote-80). При этом фрейдистские сексуально-психо-невротические построения писателю были абсолютно чужды – его интересовали аспекты индивидуально-личностные, а сверх того – эстетико-креативные.

В романе «Король, дама, валет» перед нами первый в набоковском творчестве образец «творческого сна». Не случайно в финале свершается, тоже впервые у Набокова (В. Сирина), выход Автора на уровень романного повествования – появляется счастливая супружеская пара: «мы с женою появляемся в двух последних главах только в порядке надзора»[[84]](#endnote-81), – заметил позднее автор. Это первый в творчестве писателя случай выхода Автора на структурный уровень «внутреннего мира» романа. О каком надзоре идет речь и зачем эти двое в тексте романа появились, скажем позже.

А сейчас постараемся понять, кто и зачем организует *сновидческую* реальность «Короля, …»

Уже в первом эпизоде – встреча трех главных героев в купе 2-го класса, возникает некое пространство *тайны*, которое будет, в том или ином виде, сопровождать действие на протяжении всего романа. Г. Хасин в своем блестящем анализе *метафизического* структурного уровня романа показал, что первая сцена представляет собой микромодель всего макротекста[[85]](#endnote-82).

Парадокс этой встречи в том, что все трое оглядывают друг друга, как бы стремясь познакомиться, но не знают, что *судьба,* выступив на сцену в видеразговора между Мартой и Драйером, уже соединила их: Франц не знает, что говорят о нем, а они, со своей стороны, тоже не знают, что обсуждают его появление не только в своем купе, но и в своей жизни. Как здесь не вспомнить начало романа Ф.М. Достоевского «Идиот»:

«Если б они оба знали один про другого, чем они особенно в эту минуту замечательны, то, конечно, подивились бы, что случай так странно посадил их друг против друга в третьеклассном вагоне петербургско-варшавского поезда» (Д.;8.5).

В обоих случаях повествование ведется от лица рассказчика *всеведущего* (Д.;7.146). Есть, однако, важное различие. Нарратор Достоевского интригует читателя, намекая о перспективных планах *судьбы* / *случая*, относительно своих героев, в то время как В. Сирин словно закрывает глаза на явную для читателя связь персонажей. Автор здесь присутствует своим мнимым отсутствием. Набоков всегда любил играть в прятки со своим читателем – такова одна из особенностей его авторской стратегии.

Пространство *тайны*, возникшее в первой сцене, варьируясь и то расширяясь, то почти исчезая и отходя на задний план, далее будет неизменно сопровождать романное действие. Но играть в прятки с читателем Автор больше не станет. Даже о событии, о котором никто из обитателей «внутреннего мира» романа не знает и никогда не узнает, рассказчик читателю сообщает:

«То, что судьба поселила изобретателя именно там, – знаменательно. Этот путь проделал Франц, – судьба вдруг спохватилась, послала – вдогонку, вдогонку – синещекого человека, – который об этом, конечно, ничего не знал, и никогда не узнал, – как вообще об этом никогда не узнал никто» (Н.;2.200).

После первого эпизода в купе область *тайны* несколько сужается: это становится или *тайной* двоих от третьего (Марты и Франца от Драйера и др.), или одного от нескольких (Драйера от Марты и Франца о его бизнесе с Изобретателем, старика Менетекелфареса ото всех и др.). Пространство *тайны* порождено *слепотой* персонажей, а потому мотив *слепоты* – один из доминантных в романе[[86]](#endnote-83).

И самый «слепой» здесь, как и положено, *муж*.

«Наблюдательный, остроглазый Драйер, – сообщает повествователь, – переставал смотреть зорко после того, как между ним и рассматриваемым предметом становился приглянувшийся ему образ этого предмета, основанный на первом остром наблюдении. Схватив одним взглядом новый предмет, правильно оценив его особенности, он уже больше не думал о том, что предмет сам по себе может меняться, принимать непредвиденные черты и уже больше не совпадать с тем представлением, которое он о нем составил. Так, с первого дня знакомства Франц представлялся ему забавным провинциальным племянником, точно так же как Марта, вот уже семь лет, была для него все той же хозяйственной, холодной женой, озарявшейся изредка баснословной улыбкой. Оба эти образа не менялись по существу – разве только пополнялись постепенно чертами гармоническими, естественно идущими к ним. Так художник видит лишь то, что свойственно его первоначальному замыслу» (Н.;2.199).

Подтверждает это и его бывшая возлюбленная Эрика:

«Любишь и не замечаешь. Целуешь и не замечаешь. Ты всегда был легкомыслен <…> ты только… скользишь. Не могу объяснить это чувство. Ты сажаешь человека на полочку и думаешь, что он будет так сидеть вечно, а он сваливается, – а ты и не замечаешь, – думаешь, что все продолжает сидеть, – и в ус себе не дуешь…» (Н.;2.244-245).

Но именно «скользящий» взгляд по реальности спасает его. Это единственный, кажется, у Набокова (В. Сирина) случай, когда *слепота* оказывается благом.

Внутреннее устройство романа оказывается в высшей стени парадоксальным. Все трое живут в разных, едва ли не противоположных фазах эмоционального состояния, векторы их интенций разнонаправлены и даже противоположны: Марта страстно влюблена в Франца, в то время как он, довольно скоро к своей даме охладев, начинает уже испытывать к ней отвращение; при этом оба замышляют убийство *мужа* и всеми силами стремятся свой замысел осуществить; сам же Драйер, пребывая в счастливом неведении о грозящей ему смертельной опасности, с наслаждением ловит улыбки *жены* и увлечен проектом по созданию «живых» кукол. А, кроме этих макровекторов, множество мелких, также разнонаправленных, – почти в каждом эпизоде.

И лишь в финале все разнонаправленные векторы, разорвав целое романа, отпускаются на свободу. Марта улетает в мир загробный (а в мире физическом от нее остался лишь никому не нужный *мяч* – Н.;2.304-305), и, благодаря этому, разлетаются, каждый куда хочет, Франц и Драйер. Не случайно накануне смерти Марты природа празднична:

«Ослепительно искрилась мокрая листва. Море было молочно-синеватое, сплошь в играющих блестках. Пятна солнца дрожали на перилах балкона, на ступенях смешной лестницы, спускающейся в сад <…> Погода райская» (Н.;2.292).

Все вокруг словно радуется избавлению от этого вредоносного существа. Разражается неудержимым, истерическим смехом Франц – празднуя счастливое освобождение от своей возлюбленной. Улыбается даже сама умирающая Марта – правда, по ошибке: ей в бреду представлялось, что план убийства мужа удался и она свободна: «И счастье все росло, переливалось по телу… счастье, свобода… неуязвимое торжество» (Н.;2.302). Рыдает, оплакивая любимую жену, один лишь Драйер. Но это тоже «по ошибке», ибо ему-то следовало более всех праздновать свое чудесное спасение от смерти и освобождение. Поистине «комедия ошибок»[[87]](#endnote-84).

И, однако, возникает из этого броуновского, как может показаться, движения отнюдь не хаос, а внутренне организованное целое. Причем, чем менее осведомлен персонаж о происходящем, тем значительнее его влияние на движение сюжета.

Что или кто управляет всеми неведомыми персонажам случайностями и совпадениями, структурируя их в художественное целое?

Н. Букс организующим принципом считает тему *вальса*: в «Короле, …» Набоков «избрал музыкальную модель – танец, вальс – и литературно воспроизвел его композиционную схему и структурную организацию»[[88]](#endnote-85).Свою точку зрения исследовательница вполне убедительно доказывает, однако эта интерпретация не затрагивает вопроса о содержательной структуре текста.

Г. Хасин рассматривает художественный мир В. Сирина как подобие «вселенной Лейбница», управляемой универсумом, т.е. Богом[[89]](#endnote-86), А.А. Долинин – Провидением[[90]](#endnote-87).

Тема *судьбы* прочерчивает словесную ткань романа (Н.;2.148,154,200, 220, 32,235,276). Но что есть судьба в художественном произведении? Воля Автора, разумеется. В сущности, *судьба* – не что иное, как бесплотный «представитель» Автора в тексте[[91]](#endnote-88).

Персонифицированный «представитель» Автора во «внутреннем мире» романа[[92]](#endnote-89), несомненно, Изобретатель. С самого начала он является слегка загадочным – благодаря своей неопределенности: «незнакомый господин с неопределенной фамилией и неопределенной национальности. Он мог быть чехом, евреем, баварцем, ирландцем, – совершенно дело личной оценки» (Н.;2.187). Вплоть до ударного хода *судьбы* этот персонаж продолжает казаться третьестепенным, если не сказать лишним, каким-то ненужным довеском, аппендиксом. И вдруг – именно его роль оказывается решающей. «Изобретатель, –замечает Дж.В. Конноли, – оказывается чем-то вроде авторского агента, персонажа, введенного в повествование прежде всего для реализации авторского замысла <…> изобретатель осуществляет высшую руководящую функцию»[[93]](#endnote-90). Хотя сам об этом, разумеется, ничего не знает. Ведь он – рука судьбы в романе.

А теперь обратимся к главной странности «Короля, …» – к его финалу. Уже неизбежно обреченный, казалось бы, на гибель Драйер спасается самым неожиданным образом: буквально за мгновение до того, как его должны были сбросить в воду, он почему-то решает открыть жене секрет своего бизнеса с Изобретателем и сообщает ей, что скоро получит по этому проекту около ста тысяч, и тогда она решает, чтобы не упустить эти деньги, подождать с убийством. Напротив, вполне неуязвимая, казалось бы, Марта внезапно умирает от простуды. Замечательно, что хотя оба, и Марта и Драйер, попали под дождь, причем муж был в одной только тонкой рубашке, а жена укуталась в плед, – смертельно простудилась именно она. Воля Автора здесь очевидна.

Торжество нравственного закона всегда и неизменно вызывает у человека, читателя и критика в частности, чувство глубокого удовлетворения. «В гибели жены, Марты Драйер, – писал Ю. Айхенвальд, – есть большая художественная и нравственная необходимость: здесь порок наказан не ради согласия с прописью, а в угоду законам жизни и творчества»[[94]](#endnote-91). К сожалению, у читателя, в подобных случаях возникает не только удовлетворение, но и недоверие, ибо в жизни добродетель торжествует не слишком часто. Однако при чтении «Короля …» недоверия не возникает. И, как ни парадоксально, именно потому, что Автор в данном случае настолько открыто и явственно проявляет свою волю, точнее даже своеволие, что сомневаться уже больше не в чем.

За что же такая милость Драйеру? Разгадка очевидна: он хороший человек и наделен очень многими чертами характера, которые ценил в людях Набоков и которые были свойственны ему самому. Он открыт миру. «Из всех персонажей романа, – пишет А.А. Долинин, – он наименее “буржуазен” (не в марксистском, а во флоберовском понимании этого термина, как любил уточнять Набоков) и наиболее приближен к полноте бытия, к благу»[[95]](#endnote-92). Драйер жизнелюб, он умеет получать удовольствие и даже наслаждение от каждого мгновения и от каждой вещи. Он искренне любит свою жену и вполне счастлив ее весьма скупыми ласками. Он часто «думал о том, как весело жить, как все любопытно в жизни» (Н.;2.263).

Он абсолютно нерасчетлив и мечтает путешествовать. пускай даже в ущерб своему бизнесу, повидать разные страны:

«Часто ему рисовалась жизнь, полная приключений и путешествий, яхта, складная палатка, пробковый шлем, Китай, Египет, экспресс, пожирающий тысячу километров без передышки, вилла на Ривьере для Марты, а для него музеи, развалины, дружба со знаменитым путешественником, охота в тропической чаще <…> Ждут его не дождутся – в Китае, Италии, Америке» (Н.;2.274-275,281).

Да и само «его крупное состояние» возникло по воле случая: было создано

«в год причудливых удач, – в такую именно пору, когда случайно нужны были легкость, счастье, воображение, теперь уже стало слишком живым, слишком подвижным» (Н.;2.256).

Парадокс в том, что именно абсолютно «слепой» Драйер, причем именно благодаря своему наивному неведению, оказался в выигрыше от своей «слепоты». Почему же так?

Дело в том, что Драйер действительно «слеп», но отнюдь не из-за своей глупости или ограниченности: он не видит *зла*. Максимум, что он может заподозрить дурного в человеке, – как в своем шофере, – это что тот иногда пропускает рюмочку. Драйер наивен в хорошем смысле: он добр и жизнерадостен, а потому не предполагает в окружающих дурное.

Более того, Драйер, как справедливо полагает А.А. Долинин, наделен чертами, которые делают его «потенциальным художником, творцом, и он даже способен испытать момент трансцендентного слияния со всем сущим, который сродни вдохновению»[[96]](#endnote-93). Важно и то, что он, хотя и косвенно, причастен к таинству создания «живых кукол». И все же сам он ничего не создает – он лишь способен творчески воспринимать мир и содействовать, своими деньгами, процессу креации.

Казалось бы, кто уж точно наделен творческим даром, так это сам Изобретатель, ведь он открыл тайну превращения неживого в живое.

«Тайна такого движения лежала в гибкости вещества, которым изобретатель заменил живые мускулы, живую плоть. Ноги первоначального младенца [пробного экземпляра «живой куклы» – А.З.] казались живыми, не потому что он их переставлял, – ведь автоматический ходок не диковина, – а потому что самый матерьял, оживленный током, находился в постоянной работе, переливался, натягивался или ослабевал, как будто и вправду были там и кожа, и мышцы. Ходил он мягко, без толчков, – вот в этом-то было чудо, и вот это особенно оценил Драйер, относившийся довольно равнодушно к технической тайне, открытой ему изобретателем» (Н.;2.255).

И, однако … Все это очень занимательно и забавно, но не божественно. Не случайно в конце концов

«очарование испарилось. Эти электрические лунатики двигались слишком однообразно, и что-то неприятное было в их лицах, – сосредоточенное и приторное выражение, которое он видел уже много раз. Конечно, гибкость их была нечто новое, конечно, они были изящно и мягко сработаны, – и все-таки от них теперь веяло вялой скукой» (Н.;2.296).

А затем, причем именно на «показательном выступлении» перед американским дельцом-покупателем чудо сломалось:

«словно почувствовав, что холодный зритель зевает, фигуры приуныли, двигались не так ладно, одна из них – в смокинге – смущенно замедлила шаг, устали и две другие, их движения становились все тише, все дремотнее. Две, падая от усталости, успели уйти и остановились уже за кулисами, но делец в сером замер посреди сцены – хотя долго еще дрыгал плечом и ляжкой, как будто прилип к полу и пытался оторвать подошвы. Потом он затих совсем. Изнеможение. Молчание» (Н.;2.296).

Эксперимент по сотворению живого из неживого закончился неудачей: созданное живое оказалось лишь его иллюзией. А сам Изобретатель, выполнив свою главную функцию – «руки судьбы», из художественной реальности романа исчез.

Еще один претендент на звание Творца – «старичок в сером» (Н.;2.164). Как «иллюзионист и фокусник», он умел создавать «вторую реальность». Сам он убежден, что все вокруг – плод его творящего воображения:

«В одиннадцать старичок-хозяин беззвучно прошел по коридору. Он прислушался, посмотрел на дверь Франца и потом пошел назад к себе. Он отлично знал, что никакого Франца за дверью нет, что Франца он создал легким взмахом воображения, – но все же нужно было шутку довести до конца – проверить, спит ли его случайный вымысел, не жжет ли он по ночам электричество. Этот долговязый вымысел в черепаховых очках уже порядком ему надоел, пора его уничтожить, сменить новым. Одним мановением мысли он это и устроил. Да будет это последнею ночью вымышленного жильца. Он положил для этого, что завтра первое число, – и ему самому показалось, что все вполне естественно: жилец будто бы сам захотел съехать, уже все заплатил, все честь честью. Так, изобретя нужный конец, Менетекелфарес присочинил к нему все то, что должно было, в прошлом, к этому концу привести. Ибо он отлично знал, что весь мир – собственный его фокус и что все эти люди – Франц, подруга Франца, шумный господин с собакой и даже его же, Фаресова, жена, тихая старушка в наколке (а для посвященных – мужчина, пожилой его сожитель, учитель математики, умерший семь лет тому), – все только игра его воображения, сила внушения, ловкость рук. Да и сам он в любую минуту может превратиться – в сороконожку, в турчанку, в кушетку… Такой уж был он превосходный фокусник – Менетекелфарес…» (Н.;2.276-277).

И однако … Францу, уже отъезжающему и только что разоблачившему обман с женой-куклой, старик кричит: «Вы уже не существуете» (Н.;2.278). Но Франц, как и Драйер, никуда не исчезали и продолжали жить и в тот момент, и еще долгое, не указанное в романе время. Вскоре умерла Марта, но и это случилось позже. Так аргумент ad factum – когда последующие события опровергают предсказанное, – закрывает вопрос о «жизнетворческих» возможностях старика.

И здесь возникает очень важный для творчества Набокова вопрос о содержании концепта *обмана*. Некоторые авторы максмально сближают понятия *вымысла искусства* с *ложью* в набоковском мире[[97]](#endnote-94). Действительно, в одном из Интервью Набоков сказал:

«Всякое искусство — обман, так же как и природа; все обман в этом добром мошенничестве — от насекомого, которое притворяется листом, до ходких приманок размножения. Вы знаете, с чего началась поэзия? Мне все кажется, что она началась, когда пещерный мальчик бежал сквозь огромную траву к себе в пещеру, крича на бегу: "Волк, волк", а никакого волка не было. Его бабуинообразные родители, большие ревнители правды, без сомнения, выдрали его, но поэзия уже родилась» (Н1.; 2.56).

Разумеется, всякое искусство, настоящее в особенности, есть не что иное, как творение «кажимостей» (Г.В.Ф. Гегель), ибо созданный писателем художественный мир существует не «в первичной реальности», но «в воображении — в замещающей (вторичной) реальности»[[98]](#endnote-95). И следовательно, сотворенный художником мир по определению есть «кажимость». Отсюда – сходство между сочинительством и ложью. Но обман искусства, как пишет Ж.-Ф. Жаккар, «становится эквивалентом *правды*»[[99]](#endnote-96). А значит, есть принципиальное различие между художественным вымыслом и ложью: первый творит новые миры – ложь разлагает бытие.

«Старик в сером», конечно, безумен, и все же перед нами бурлескно сниженный «представитель» автора в романе. Однако его могущество – в прошлом: если что-то и умел он раньше, то максимум, на что способен сегодня, – представлять как свою жену «седой паричок, надетый на палку, вязаный платок» (Н.;2.278). Остальное могущество существует лишь в его уже маразматическом воображении. Реальность, которую он пытается, используя существенно подзабытые умения и навыки фокусника, сотворить, – не более чем убогий, примитивный обман.

Все трое, — Драйер, Изобретатель, Менетекелфарес — каждый по-своему, стремятся уподобиться Богу, пытаясь сотворить живое из неживого – создать «живых» кукол. Но ни у одного это не получается. Единственно кто обладает даром творить живую художественную реальность, – это писатель-Демиург.

И тогда становится понятно, что не фигуры манекенов и кукол подсвечивают сквозь образы персонажей, показывая их бездушие и механистичность, как принято считать, – нет, напротив, роман «Король, дама, валет» показывает, как болванки типажей литературных героев по взмаху волшебной палочки Автора превращаются в живых людей. Отнюдь не стандартны и не механистичны мысли, чувства и переживания, как и поведение этих персонажей, – их внутренний мир, конечно, не отличается изысканной возвышенностью, но он таит в себе немало неожиданного и индивидуально неповторимого.

Наиболее тривиален характер Марты ­– одержимой идеей обогащения «мартовской кошки»[[100]](#endnote-97). «Марта, — как справедливо замечает Б. Бойд, — это первая серьезная попытка Набокова определить пошлость как врага сознания»[[101]](#endnote-98).

А вот образ Франца далеко не столь банален: он был искренне влюблен в свою *даму* и, возможно, не охладел бы к ней, если бы не ее маниакальная идея с убийством мужа, – именно это вызывает в молодом человеке отвращение. А между тем преступление, вызывающее у него омерзение до тошноты, Франц собирается беспрекословно выполнить – в угоду своей, уже нелюбимой любовнице. И, наконец, безудержный истерический смех – при известии о смерти Марты. Все эти психологические решения, приходится признать, далеко не обычны для литературных love story.

Парадоксален на грани антиномичности характер Драйера. Перед нами совершенно нетипичный делец – нерасчетливый, бескорыстный и при этом успешный. И производством «живых кукол» он заинтересовался, как ни парадоксально, именно потому, что это дело эфемерное:

«– Какую, однако, вы мне даете гарантию? – спросил Драйер, наслаждаясь нечаянной забавой. – Гарантию духа человеческого, – резко сказал изобретатель. Драйер заулыбался: – Вот это дело <…> Это дело» (Н.;2.189).

Для него в данном проекте наименее интересное – это прибыль, как раз то, что представляется главным и даже единственно важным в глазах Марты. Авторское решение сюжета оригинально в высшей степени: Драйер ничего не говорил Марте об этом деле именно потому, что боялся ее насмешки – она воспримет все как очередную его абсолютно бесполезную блажь, – а сказал случайно, по воле случая, то есть Автора-судьбы тогда, когда определилась прибыль в 100 тысяч, и как раз в тот момент, когда это спасло ему жизнь. Если бы Марта знала о прибыльном проекте раньше, то, конечно, заранее выбрала для задуманного «идеального убийства» другой момент. В любом случае спасает Драйера то, что наименее ценно в его собственных глазах, – денежная выгода от предприятия. Так в точке пересечения двух противоположно направленных векторов – корыстного Марты и не расчетливого Драйера, свершается спасение героя.

Список парадоксов и противоречий этого характера можно продолжить – он длинен. Вот например: муж, искренне любящий свою жену и в то же время не заметивший, что она тяжело больна. Или еще: личность, которая ценит в этой жизни более всего ее интеллектуально-креативный, романтический ее срез, а отнюдь не материальные блага, обожает свою примитивную, бесчувственную жену и пренебрег в свое время явно близкой ему и эмоционально, и по духу Эрикой – легкой, очаровательной, умной и проницательной женщиной. Образ бывшей возлюбленной Драйера подсвечен восхитительным, одухотворенным образом весны в городе:

«Уже в дождях было что-то веселое и осмысленное. Дожди уже не моросили попусту, а дышали и начинали говорить. Дождевой раствор стал, пожалуй, крепче. Лужи состояли уже не просто из пресной воды, а из какой-то синей, искрящейся жидкости. Два пузатых шофера, чистильщик задних дворов в своем песочного цвета фартуке, горничная с горящими на солнце волосами, белый пекарь в башмаках на босу ногу, бородатый старик-иностранец с судком в руке, две дамы с двумя собаками и господин в сером борсалино, в сером костюме столпились на панели, глядя вверх на угловой бельведер супротивного дома, где, пронзительно переговариваясь, роилось штук двадцать взволнованных ласточек <…> потянулись дамы, следом за своими собаками, сошедшими с ума от каких-то новых, выразительных дуновений, – последним двинулся господин в сером, и только бородатый старик-иностранец, с судком в руке, один продолжал неподвижно глядеть вверх.

Господин в сером пошел медленно и щурился от неожиданных белых молний, которые отскакивали от передних стекол проезжавших автомобилей. Было что-то такое в воздухе, от чего забавно кружилась голова, то теплые, то прохладные волны пробегали по телу, под шелковой рубашкой, – смешная легкость, млеющий блеск, утрата собственной личности, имени, профессии» (Н.;2.242).

Происходит, однако, в этом весеннем эпизоде вовсе не утрата *личности* и *имени*, а, напротив, их обретение: «господин в сером» выделяется из толпы и оказывает Драйером, и здесь же мы впервые узнаем его *имя* – Курт. Так очаровательная Эрика, словно возникшая из чудесной картинки-зарисовки берлинской весны, сам подсвечивает образ Драйера, будто проявляя черно-белый негатив и превращая его в цветное фото, и обнаруживает истинное ядро этой яркой индивидуальности, легкое и солнцелюбивое.

Несмотря на все неожиданности и «странности», психологический рисунок всех образов оказывается с точки зрения достоверности и убедительности безупречен, а развитие сюжета выглядит вполне логично, обоснованно и натурально.

Так из-под поверхностного слоя повествования об адюльтере всплывает истинная доминантная тема романа – оживление неживого, сотворение «живой жизни» художественного текста. Ведь только «таинство найденного слова превращает воду в вино»[[102]](#endnote-99).

Настоящие «представители» Автора-Демиурга в романе – счастливая супружеская пара русских («Они говорили на совершенно непонятном языке» – Н.;2.294), которая появляется в финале: «иностранка в синем платье и загорелый мужчина в старомодном смокинге» (Н.;2.291). Эта чета – антитеза безумному Менетекелфаресу с его иллюзорной женой и столь же фиктивной реальностью.

Эти двое действительно посланы Автором «для надзора» за происходящим во «внутреннем» мире романа и за его действующими лицами. Читатель воспринимает их как указку/подсказку. На что же они указывают?

Прежде всего под взглядом незнакомца Францу открывается истина о его положении[[103]](#endnote-100):

«Мимо него прошла уже знакомая ему чета. Оба были в халатах, шли быстро, громко говорили на неизвестном языке. Он заметил, что они на него взглянули и на мгновение умолкли. Потом, удаляясь, заговорили опять, и ему показалось, что они его обсуждают, – даже произносят его фамилию <…> Он ощутил странную неловкость, беспричинное чувство, что вот этот проклятый счастливый иностранец, спешащий к пляжу со своей загорелой, прелестной спутницей, знает про него решительно все, – быть может, насмешливо его жалеет, что вот, мол, юношу опутала, прилепила к себе стареющая женщина, – красивая, пожалуй, – а все-таки чем-то похожая на большую белую жабу» (Н.;2.294).

В этот момент впервые в творчестве Набокова всезнающий и всепроницающий Автор, через посредничество своего «представителя», глаза в глаза встречается с персонажем. Позднее этот прием повторится, хотя и в иной функции, – в рассказе «Набор», в романе «Дар» и др.

Выполняет эта чета и другую функцию в романе, не менее важную, чем объясняющая и открывающая герою истину. Автор «Короля …» сам, в своей личной жизни, знал абсолютное счастье любви. Для него оно было идеальной нормой, две фазы которой он воссоздал в своем художественном творчестве: влюбленность – в «Даре», и супружеское счастье – в «Бледном пламени». Роман «Король, дама, валет» писатель создал вскоре после своей женитьбе в 1925 г. на Вере Слоним. Естественно, что, зная истинную гармонию в любви, Набоков остро ощущал ее дисгармонию. Отношения внутри треугольника *Драйер – Марта – Франц* для него – пример такой вопиющей дисгармонии. Влюбленных должно быть двое, а не трое и более, а брак должен быть *счастливым* и основан на любви, взаимопонимании и общих интересах.

Более того, будет вполне корректным предположение, что предвестниками появления счастливых супругов были те двое шахматистов, которых, съезжая с квартиры безумного старика, увидел Франц *на дальнем балконе*,

«где горит лампа под красным абажуром и, склонясь над освещенным столом, двое играют в шахматы <…> Там, на балконе, давно кончилась шахматная партия» (Н.;2.276).

Последняя фраза не что иное, как сигнал: судьба героев Автором решена, финал романа уже придуман. И, в отличие от шарлатанских заклинаний Менетекелфареса, это решение настоящее, а не мнимое, иллюзорное.

Так из болванок стереотипных образов участников треугольника *муж – жена – любовник*, зашифрованных в названии романа, а также из банальнейшего сюжета об адюльтере, уже избитого, казалось бы, на всех путях и стежках мирового литературного процесса до состояния кича, создал живую, свежую и необычную историю с нестандартными и точно вычерченными характерами, с нетривиальным построением сюжета и оригинальными повествовательными моделями.

В каждом эпизоде, в каждый момент повествования, в каждом сюжетном ходе Автор неизменно подчеркивает свою главенствующую роль, организующую и созидающую. Закон авторского своеволия всецело доминирует над событийным полем романа. Этот закон формирует и организует *игровую поэтику* романа. «Его произведения, населены, – писал о В. Сирине В. Ходасевич, – <…> бесчисленным множеством приемов, которые, точно эльфы или гномы, снуя между персонажами, производят огромную работу: пилят режут, приколачивают, малюют <…> Они строят мир произведения и сами оказываются его неустранимо важными персонажами»[[104]](#endnote-101). «Король, дама, валет» стал первым в творчестве набокова (В. сирина) романом, к которому данная критиком характеристика применима в полной мере. Стихия *игры* и *случая* царит здесь и управляет всей логикой развития сюжета, а атмосферу создают и карточное название, и безумный старик иллюзионист, и различные модели игр спортивных (теннис, горные лыжи, магазин спортивных принадлежностей и др.) и детских (куклы), переодевания и карнавальные маски, танцы и др. Все эти игровые модели просвечивают, причем абсолютно откровенно сквозь повествовательную ткань текста. Автор в лице *случая/судьбы* подбрасывают готовящим убийство героям обманки-миражи (например, пистолет, оказавшийся зажигалкой), а затем их жестоко разоблачает; организует проливной дождь и насылает смертельную болезнь. Из *игровой* стихии вполне натурально и естественно возникли, уплотнившись, двое русских – представители Автора в тексте, главные эльфы-работники романа. Это первый в творчестве набокова (В. сирина) случай выхода Автора на структурный уровень его персонажей.

В романе «Король, дама, валет» впервые основные элементы игровой поэтики писателя оформились в систему. И здесь же писатель впервые позволил заглянуть в «тринадцатую комнату» своей творческой лаборатории, показав внутренние механизмы превращения, в процессе работы разнообразных приемов поэтики, неживого в живое, создания одушевленной реальности художественного текста.

«Король, дама, валет» – это почти готовая расправить свои крылышки бабочка, но все же еще куколка. Трехчастная структура здесь не существует как полноценная и самостоятельная: уровень креативно-металитературный, в лице Автора и его своеволия, поглощает, вбирая в себя, метафизический пласт повествования (*судьба* и др.)[[105]](#footnote-4). К тому же, здесь еще не сформировалась характерная для зрелого В. Сирина солиптическая модель романа, когда судьба главного героя решается в процессе его взаимодействия – а иногда борьбы, с основными структурными уровнями трехчастной модели мироздания, действующими как энергетические силы.

Как видим, в первых двух романах В. Сирина много нового и экспериментального. Здесь берут свое начало темы и мотивы его будущих творений: *память* в том числе *креативная* («Защита Лужина», «Дар» и др.), *слепоты* («Камера обскура», «Отчаяние» и др.), *шахматы* («Защита Лужина» и др.), «идеального убийства»(«Отчаяние» и несостоявшееся убийство Шарлотты в «Лолите») и др. Однако в дальнейшем эти мотивы, став элементами трехчастной модели *мистической метапрозы* писателя, будут варьироваться, а порой обретут новое качество.

# глава ii. «защита лужина» (1929 - 1930) - первая «настоящая набоковская бабочка».

«Защита Лужина», по единодушному мнению набоковедов, - «это уже настоящая набоковская бабочка[[106]](#endnote-102), первый совершенный образец нового искусства. И, несмотря на то, что «Защита Лужина» - одно из самых исследованных произведений В. Сирина и о нем писали очень многие[[107]](#endnote-103), герой его продолжает оставаться загадкой. Нечто неуловимо таинственное есть в трагической истории о Лужине - шахматисте и человеке.

Жизнь и судьба героя решается в борьбе за него трех сил мироздания: *физической* *– иррационально-мистической – метафикциональной*. Специфический, чисто шахматный окрас трех пластов предопределен топосом романа: реальность трансцендентная предстает здесь как шахматное инобытие, а уровень креации – в том числе как шахматное творчество.

Необычная, казалось бы, слишком узкопрофессиональная тематика набоковского романа не случайна: «великая шахматная лихорадка» охватила мир в 1920 - 1930-е годы и предопределила умонастроением общества. Да и сам Набоков не раз признавался в своей страстной увлеченности шахматами, называя себя *скромным, но пламенным поклонником Каиссы*[[108]](#endnote-104)(*Н.*;2.645). Очень важно, что Набоков не просто наблюдатель – он сам прекрасный шахматист, и ему открыты сокровенные глубины феномена.

В. Ходасевич трагедию героя В. Сирина видел в том, что тот всецело принадлежит миру «отвлеченного искусства»[[109]](#endnote-105).

«В лице Лужина, - писал критик, - показан самый ужас <…> профессионализма, показано, как постоянное пребывание в творческом мире из художника, если он талант, а не гений, словно бы высасывает человеческую кровь, превращая его в автомат, не приспособленный к действительности и погибающий от соприкосновения с ней»[[110]](#endnote-106).

Объяснение убедительное … И все же трактовка В. Ходасевича, как и любое другое «реалистичное» объяснение трагедии Лужина, выглядит слишком простым для такого сочинителя, как Набоков.

Причины безумиянабоковского героя, как и его гибели отнюдь не материально-физического, а совсем иного порядка – они иррациональны. Ведь в финале романа совершенно ясно сказано, что погиб Лужин от сопри­коснове­ния отнюдь не с действительностью, а с «шахматными безднами». За мгновенье до того, как отпустить руки, Лужин, уже повиснув на карнизе,

«глянул вниз. Там шло какое-то торопливое подготовление: 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» (*Н.*;2.358).

Так что же на самом деле погубило «бедного» Лужина? В чем причина безумия набоковского героя? Ведь отнюдь не все великие шахматисты сходят с ума, многие живут в добром здравии и вполне благополучны. Хотя люди они не без странностей, конечно.

Именно *трехчастная* модель мироздания формирует структуру романа «Защита Лужина». Специфический, чисто шахматный окрас трех пластов предопределен топосом романа: реальность трансцендентная предстает здесь как шахматное инобытие, а уровень креации – в том числе как шахматное творчество.

Свой анализ мы начнем с implicit’а и explicit’а романа - двух точек, всегда значимых в художественном произведении. В «Защите Лужина» они объединены мотивом *имени* героя: начинается роман с обретения фамилии *Лужин* – заканчивается обретением личного имени *Александр Иванович*. Композиционный мотив *имени* героя, подобно обручу, охватывает роман.

«Роман начинается <…>, - писал Вик. Еро­феев, - с момента изгнания героя из детского рая, символом чего стано­вится обращение к нему по фамилии»[[111]](#endnote-107).

Однако исследо­ватели, подхватившие мысль Вик. Еро­феева об *изгнании* набоковского героя *из детского рая (*Спивак, Федякин и др.), явно оказались в плену традиции русской авто­биогра­фической прозы (С.Т. Аксаков, Л. Толстой, Н.Г. Га­рин-Ми­хай­ловский, А.Н. То­лстой, И. Шмелев и др.), где детство изображено как особая, прекрасная пора в жизни человека, обладающая высшей этико-философской ценностью. Это одно из многочисленных «иллюзорных решений», пронизывающих текст романа: у Лужина, в отличие от самого Набокова и некоторых его автобиографических героев, *детского рая* никогда не было[[112]](#endnote-108) – было некое выжидательно-подготовительное «дошахматное» пред­су­щест­вование, а окончательное *изгнание* из пре­красного мира «живой жизни» свершилось позднее, в тот момент, когда герой открыл для себя мир шахмат.

И тогда возникает предположение: быть может, роман начался с обретения *фамилии*, с рождения будущего великого шахматиста? В самом деле, ведь сразу было сказано: «Его отец - настоящий Лужин, пожилой Лужин, Лужин, писавший книги <…>» (*Н.*;2.309).

Следует, очевидно, догадаться, что сегодня известна фамилия отца, а в будущем произойдет рокировка и знаменитым станет сын-шахматист. Да и «шахматное» название романа – «Защита Лужина», как будто предсказывает, что герою суждено войти в историю шахмат как творцу оригинального де­бюта. Но внимательный читатель должен заметить важную деталь: поскольку Турати в решающем поединке «не пустил в ход своего громкого дебюта, <…> защита, выработанная Лужиным, пропала даром» (*Н.*;2.387) и **не была применена.** Так «защита Лужина», если такая и была вообще, умерла вместе с Лужиным, а в истории шахмат не осталось его *фамилии*. Итак, обретение фамилии в начале романа оказалось фикцией.

Значит, роман начинается с потери *личного име­ни*? Не случайно ведь *имя**Лужина-человека* несколько раз безуспешно пытаются вспомнить или выяснить, и, наконец, в финале разгадка дана:

«Дверь выбили. "Александр Иванович, Александр Иванович!" - заревело несколько голосов. Но никакого Александра Ивановича не было» (*Н.*;2.465).

Круг замкнулся: *имя* найдено, зато навсегда потерян человек. Так оба обретения – как фамилии в начале, так и имени в финале - оказываются мнимыми: перспектива рождения великого шахматиста Лужина ложна, а человек погиб вместе с личным именем.

Вопреки литературной традиции, странный explicit романа ставит больше вопросов, чем дает ответов. Точнее, это такие странные ответы, которые настоятельно требуют разъяснений.

От этого explicit’а веет чем-то трансцендентным и ирреальным. «Никакого Александра Ивановича не было» … Где не было? В комнате или в вообще не было? Вопрос, конечно, странный, но отнюдь не праздный. Тем более что аналогичные подозрения возбуждают и implicit романа:

«Больше всего его поразило то, что с понедельника он будет Лужиным» (*Н.*;2.309).

А кем он был до этого и был ли вообще кто-то, строго говоря, неизвестно.

Мотив *неприсутствия* Лужина в жизни неявно, но вполне определенно прочерчивает повествовательную ткань романа: никто из соприкасавшихся с ним в жизни не может его вспомнить (см. *Н.*;2.319,330,428). Есть даже совершенно мистический эпизод: отец

«прислушивался к монологу в соседней столовой, к голосу жены, уговаривающей тишину выпить какао. "Страшная тишина, - думал Лужин старший". "Съешь хоть кекса", - горестно продолжал голос за стеной, - и опять тишина» (*Н.*;2.319).

Некая мистическая аура *молчания* возникала вокруг Лужина – мальчика и юноши: он практически не разговаривал, отворачивался, увертывался от общения. Однажды, когда отец пригласил к нему в гости детей, через полчаса в комнате воцарилось «молчание» (*Н.*;2.321).

И тогда возникает вопрос: если Лужина-чело­века не было в этой жизни (о чем свидетельствует от­сутствие в продолжение всего романа *имени*), а *фамилия*не обрела бессмертия в истории шахмат, то каково положение этого «бедного» шахматного гения в системе *бытие - инобытие - небытие*? Да и был ли Лужин вообще? Ведь сам Набоков в Предисловии к английскому переводу романа отмечал: фамилия героя

«рифмуется со словом «illusion», если произнести его достаточно невнятно, углубив (u) до (oo)»[[113]](#endnote-109).

Так «иллюзией» чего является набоковский герой?

Назвав своего персонажа «иллюзией», считает Э. Найман, В. Сирин тем самым подчеркивает сотворенность своего героя, а «Защита Лужина» есть не что иное, как

«аллегорическое изображение взаимоотношений между автором и персонажем, лежащих в основе всякого художественного вымысла <…> Лужин наделен одним непреодолимым недостатком: его вина в том, что он не реальный человек, а персонаж <…> Лужин есть художественное творение, актер в мире, обусловленном геометрическими понятиями, а также, что важнее всего, сделанная из слов игрушка»[[114]](#endnote-110).

Итак, В. Сирин строит образ своего героя как пастиш из персонажей русской литературы, чтобы подчеркнуть, обнажить его «сделанность»? Но набоковские герои и всегда были сотканы из реминисцентно-аллюзийной ткани, иногда это явно, иногда – в глубинах подтекста, и такими же аллегориями следует считать и все другие романы Набокова, ибо они построены по тем же моделям взаимоотношений *Автор - герой*, что и «Защита Лужина». И в них точно так же то обнажены, то полуприкрыты, то зашифрованы и скрыты приемы управления Автором своими персонажами.

Приходится признать, что концепцию Э. Наймана отличает явная путаница дефиниций: исследователь стирает грань между «внутренним миром» произведения, где, по определению, могут обитать исключительно вымышленные персонажи, которые лишь позиционированы как «реальные люди», - с «внешним» миром *Автора – читателя*. Лужин – персонаж и быть «живым человеком» не может по своей онтологической природе: он есть «иллюзия» по определению и вне зависимости от того, подчеркивает писатель его «сделанность» или нет.

Концепцию Э. Наймана приходится признать абсолютно некорректной (иначе говоря, бредовой).

«Великая литература идет по краю иррационального» (*Н1.*;1. 503), - писал Набоков. Цель искусства - постигать «тайны иррационального <…> при помощи рациональной речи» (*Н1.*;1.443), проникая за видимую поверхность жизни в некую идеальную сущность вещей.

В подтексте «королевской» игры – занятии, казалось бы, вполне «от мира сего», В. Сирин видит активность *мистико-трансцендентных* сил и скрытые под физической оболочкой процессы метафизические, ирреальные и даже метафикциональные. Набоков акцентирует внимание на мистико-тран­с­це­ндентном подтексте «шахматного феномена», а «шахматную» тему решает в двухуровневой модели «художественного двоемирия».

Чем-то инобытийным веет уже от внешности Лужина. Его глаза, «полуприкрытые тяжелыми веками», прикрывают некую ирреальную реальность. Отрешенно, словно из «потусторонности» глядят на мир эти

«удивительные глаза, узкие, слегка раскосые, полуприкрытые тяжелыми веками и как бы запыленные чем-то. Но сквозь эту пушистую пыль пробивался синеватый, влажный блеск, в котором было что-то безумное и привлекательное» (*Н.*;2.354).

Лужин и в самом деле человек «другого измерения, особой формы и окраски, не совместимый ни с кем и ни с чем» (*Н.*;2. 366). И речь его не просто неразвита, «неуклюжа, полна безобразных, нелепых слов» (*Н.*;2.408) -

«иногда вздрагивала в ней интонация неведомая, намекающая на какие-то другие слова, живые, насыщенные тонким смыслом, которые он выговорить не мог <…> Лужин таил в себе едва уловимую вибрацию, тень звуков, когда-то слышанных им» (*Н.*;2.408).

Сама шахматная игра происходит у В. Сирина отнюдь не на доске, а в измерении *трансцендентном*. Вот, например, его партия с Турати:

«Сперва шло тихо, тихо, словно скрипки под сурдинку. Игроки осторожно занимали позиции, кое-что выдвигали вперед, но вежливо, без всякого признака угрозы, - а если угроза и была, то вполне условная, - скорее намек противнику, что вон там хорошо бы устроить прикрытие, и противник, с улыбкой, словно это было все незначительной шуткой, укреплял, где нужно, и сам чуть-чуть выступал. Затем, ни с того, ни с сего, нежно запела струна. Это одна из сил Турати заняла диагональную линию. Но сразу и у Лужина тихохонько наметилась какая-то мелодия. На мгновение протрепетали таинственные возможности, и потом опять - тишина: Турати отошел, втянулся. И снова некоторое время оба противника, будто и не думая наступать, занялись прихорашиванием собственных квадратов, - что-то у себя пестовали, переставляли, приглаживали, - и вдруг опять неожиданная вспышка, быстрое сочетание звуков: сшиблись две мелкие силы, и обе сразу были сметены: мгновенное виртуозное движение пальцев, и Лужин снял и поставил рядом на стол уже не бесплотную силу, а тяжелую желтую пешку; сверкнули в воздухе пальцы Турати, и в свою очередь опустилась на стол косная черная пешка с бликом на голове. И, отделавшись от этих двух внезапно одеревеневших шахматных величин, игроки как будто успокоились, забыли мгновенную вспышку: на этом месте доски, однако, еще не совсем остыл трепет, что-то все еще пыталось оформиться … Но этим звукам не удалось войти в желанное сочетание, - какая-то другая, густая, низкая нота загудела в стороне, и оба игрока, покинув еще дрожавший квадрат, заинтересовались другим краем доски. Но и тут все кончилось впустую. Трубными голосами перекликнулись несколько раз крупнейшие на доске силы,- и опять был размен, опять преображение двух шахматных сил в резные, блестящие лаком куклы. И потом было долгое, долгое раздумье, во время которого Лужин из одной точки на доске вывел и проиграл последовательно десяток мнимых партии, и вдруг нащупал очаровательную, хрустально-хрупкую комбинацию, - и с легким звоном она рассыпалась после первого же ответа Турати. Но и Турати ничего не мог дальше сделать и, выигрывая время, - ибо время в шахматной вселенной беспощадно, - оба противника несколько раз повторили одни и те же два хода, угроза и защита, угроза и защита, - но при этом оба думали о сложнейшей комбинации, ничего общего не имевшей с этими механическими ходами. И Турати, наконец, на эту комбинацию решился, - и сразу какая-то музыкальная буря охватила доску, и Лужин упорно в ней искал нужный ему отчетливый маленький звук, чтобы в свою очередь раздуть его в громовую гармонию. Теперь все на доске дышало жизнью, все сосредоточилось на одном, туже и туже сматывалось; на мгновение полегчало от исчезновения двух фигур, и опять - фуриозо» (Н.;2.387-389).

Фрагмент решен в музыкальных терминах и образах. «Шахматная тема» в романе, как это уже давно замечено исследователями, неизменно подсвечена темой музыкальной, то сплетаясь с ней, то развиваясь параллельно[[115]](#endnote-111).

Однако в «Защите Лужина» такая корреляция в каждом случае имеет разный смысл и значение. Так мечты Лужина старшего, писателя, мечтавшем о сыне-вундеркинде «музыкального» типа, как и то, что в глазах общества Лужин-шахматист выглядит «неудачным музыкантом или что-то вроде этого» (*Н.*;2.426), - все это, конечно же, саркастично и лишь призвано показать невежественность и ограниченность *пошлого* большинства. Ведь обыватель, разумеется, не разбирается в искусстве и ничего не понимает в музыке, но разделяет мнения общепринятые, а потому для него любой, кто занимается чем-то нематериальным, не связанным с миром денег и вещей, - «музыкант», а «неудачный» - поскольку финансы Лужина к тому времени находились далеко не в блестящем состоянии.

Своей невесте Лужин тоже представлялся чем-то похожим на *музыканта* – просто потому, что с шахматистами она раньше никогда не встречалась, а оба дара рождали ассоциацию «с гениальными чудаками» (*Н.*;2.355). Здесь уже отнюдь не сарказм, но лишь мягкая ирония.

Наконец, истинный, уже провидческий смысл несла в себе фраза известного скрипача из «дошахматного» детства Лужина: «Какая игра, какая игра <…> Комбинации, как мелодии. Я, понимаете ли, просто слышу ходы» (*Н.*;2.326).

В процитированном фрагменте партии с Турати *музыкальная* образностьотнюдь не самостоятельна - она обретает важную художественную функцию: воплощает бытие *мистико-иррациональной* реальности. Об этом говорит последняя фраза вышеприведенного пассажа:

«В упоительных и ужасных дебрях бродила мысль Лужина, встречая в них изредка тревожную мысль Турати, искавшую того же, что и он» (*Н.*;2.389).

Музыка, самое абстрактное из искусств, идеально подходит для воплощения трансцендентности – она есть средство воплощения бытия сознания, самой человеческой мысли. В этом идеальном измерении мира шахмат и протекает настоящая жизнь Лужина.

Не случайно именно *игра вслепую*, «которую он вел в неземном измерении, орудуя бесплотными величинами» (Н.;2.358), доставляла Лужину глубочайшее наслаждение. Он

«отчетливо чувствовал, что тот или другой воображаемый квадрат занят определенной сосредоточенной силой, так что движение фигуры представлялось ему, как разряд, как удар, как молния, - и все шахматное поле трепетало от напряжения, и над этим напряжением он властвовал, тут собирая, там освобождая электрическую силу» (Н.;2.358).

Более того, зримые, слышимые, осязаемые фигуры Лужину

«своей вычурной резьбой, деревянной своей вещественностью, всегда мешали <…>, всегда <…> казались грубой, земной оболочкой прелестных, незримых шахматных сил» (*Н.*;2.358).

И в то время как обитатели курортного городка видели нечто из области безумия: Лужин «сидит за пустой шахматной доской» (*Н.*;2.357), - сам он переживал в шахматной «потусторонности» бури страстей, драмы и трагедии.

Однако постепенно на общем фоне неперсонифицированного образа *шахматного инобытия*, где обитает сознание гениального Лужина, все отчетливее проступает лик **рока.** Присутствие и власть над собой его руки герой и сам ощущал вполне определенно:

**«**ему казалось иногда, что некто, - таинственный, невидимый антрепренер, - продолжает его возить с турнира на турнир**»** (*Н.*;2.360-361).

Трагическая истина о герое, его судьбе и ее фатальной предопределенности откр­ы­вается читателю в видении *трансцендентном*:

«Единственное, что он знал достоверно, это то, что спокон века играет в шахматы, - и в темноте памяти, как в двух зеркалах, отражающих свечу, была только суживающаяся, светлая перспек­тива: Лужин за шахматной доской, и опять Лужин за шахматной доской, и опять Лужин за шахматной доской, только поменьше, и потом еще меньше, и так далее, бесконечное число раз» .

Мистический под­текст здесь задан мизансценой гадания - *два зеркала, отражающих свечу*, а смысл в том, что Лужин - гениальный шахматист, но не чело­век, живущий полнокровной жизнью. В своей жизни он различает два периода: «дошах­матное детство» – некое предсуществование в состоянии неясного предчувствия «каких-то других, еще неведомых наслаждений» - и взрослую жизнь шахматиста.

Жизнь Лужина-человека и в самом деле кончилась в тот момент, когда он впервые открыл для себя мир шахмат:

«В апреле, на пасхальных каникулах, наступил для Лужина тот неизбежный день, когда весь мир вдруг потух, как будто повернули выключатель, и только одно, посреди мрака, было ярко освещено, новорожденное чудо, блестящий островок, на котором обречена была сосредоточиться вся его жизнь. Счастье, за которое он уцепился, остановилось; апрельский день замер навеки, и где-то, в другой плоскости, продолжалось движение дней, городская весна, деревенское лето - смутные потоки, едва касавшиеся его» (*Н.*;2.324).

То, что «мир потух» для Лужина *весной, на Пасху*, конечно же, символично. Так из мира «живой жизни» герой перешел в руки некоей мертвенной силы - неумолимого **рока**.

Невидимая рука неумолимого рока в продолжение жизни героя настойчиво подбрасывает ему *шахматы*: сперва как предсказание – на чердаке, где он прятался, - «шахматная доска с трещиной и прочие, не очень занимательные вещи» (*Н.*;2.314), затем как заманивающий предмет – интригующий мальчика разговор скрипача (*Н.*;2.326), и, наконец, «тетя» учит основам игры (*Н.*;2.326-327) и тем дает старт долгому шахматному марафону. Со второй половины романа, после короткого перерыва, шахматы вновь являются: сначала как напоминание – в кинематографе эпизод с шахматами (*Н.*;2.423), затем – как предчувствие, когда всплывает старый потертый пиджак (*Н.*;2.424), в кармане которого позднее герой найдет карманные шахматы (*Н.*;2.440), а после роковой находки *шахматы* становятся тайной, тщательно скрываемой ото всех игрушкой.

Материализовавшись, персонифицированным воплощением антрепренера трансцендентного стал роковой Валентинов. Этот персонаж справедливо считают чем-то вроде *демонического агента* Лужина[[116]](#endnote-112). Это действительно «злой дух» (*Н.*;2.406) - мистический фантом и «заслан» к набоковскому герою из шахматных трансцендентных сфер, чтобы, отключив все «лишние» жизненные интересы, сконцентрировать его энергию исключительно на «королевской игре».

«За все время совместной жизни с Лужиным он безостановочно поощрял, развивал его дар, ни минуты не заботясь о Лужине-человеке <…> Иногда в нем было что-то от тренера, вьющегося вокруг атлета, с беспощадной строгостью устанавливающего определенный режим. Так, Валентинов утверждал, что шахматисту можно курить <…>, но ни в коем случае нельзя пить, и, во время их совместного житья, в столовых больших гостиниц, огромных, пустынных в военные дни гостиниц, в случайных ресторанах, в швейцарских харчевнях и итальянских тратториях, он заказывал для юноши Лужина неизменно минеральную воду. Пищу для него он выбирал легкую, чтобы мысль могла двигаться свободно <…> Наконец у него была своеобразная теория, что развитие шахматного дара связано у Лужина с развитием чувства пола, что шахматы являются особым преломлением этого чувства, и, боясь, чтобы Лужин не израсходовал драгоценную силу, не разрешил бы естественным образом благодейственное напряжение души, он держал его в стороне от женщин и радовался его целомудренной сумрачности» (*Н.*;2.359-360).

Возник Валентинов в жизни Лужина почти сразу после первых феноменальных успехов, а затем, как только победоносное шествие шахматного гения по миру замедлилось и пошло на спад, антрепренер исчез, - будто вампир, высосавший из своей жертвы жизненные соки, отбрасывал ненужную оболочку.

Другое, мистическое воплощение шахматного **рока** – «чернобородый мужик», перемещавшийся в продолжение романа из реальности физической (мужик, вытащивший его с чердака; доктор в больнице) в «сновидческую»[[117]](#footnote-5), когда в кризисные минуты болезни судьба явила герою свой лик:

«Безó­бразный туман жаждал очертаний, воплощений, и однажды во мраке появилось как бы зеркальное пятнышко, и в этом тусклом луче явилось Лужину лицо с черной курчавой бородой, знакомый образ, обитатель детских кошмаров. Лицо в тусклом зеркальце наклонилось, и сразу просвет затянулся, опять был туманный мрак и медленно рассеивавшийся ужас» (*Н.*;2.315,402).

Это явление, перед вы­здоровлением и коротким периодом попытки вернуться к жизни человека было пророческим напоминанием герою, что отпускают его ненадолго и возвращение неизбежно.

Роман строится на конфликте двух сил – шахматного **рока** и «живой жизни». Параллельно друг другу и во взаимном противостоянии развиваются в романе два структурных потока: *мистико-трансцендентный* и *эмпирический*.

Материальный уровень бытия воспринимается исследователями чаще всего пренебрежительно - как воплощение *пошлости* и чего-то в духовном смысле губительного для человека вообще и для творческой личности в особенности. Так Э. Найман, который рассматривает основной, по его мнению, конфликт романа – *мир материальный/трансцендентность*,в системе *двухмерное/трехмерное*, пишет: «По сути, общество, в котором Лужин вращается и в России, и в Германии, изображается так, как будто оно имеет всего два измерения. В тексте этот мир неоднократно характеризуется терминами, заимствованными из планиметрии»[[118]](#endnote-113).

В «Защите Лужина» *пошлый* срез жизни действительно воссоздан весьма выразительно. В эссе «Пошляки и пошлость» Набоков дал такое определениеэтому явлению: *самодовольное величественное мещанство* и

«не только явная, неприкрытая бездарность, но главным образом ложная, поддельная значительность, поддельная красота, поддельный ум, поддельная привлекательность»[[119]](#endnote-114).

Блестящий образчик *пошлого* образа жизни и самого мирочувствования -это, конечно же, «лубочная квартира» семьи «безымянной русской» - невесты Лужина:

«Квартира же была дорогая, благоустроенная, в бель-этаже огромного берлинского дома. Ее родители <…> решили зажить в строгом русском вкусе, как-то сопряженном со славянской вязью, с открытками, изображающими пригорюнившихся боярышень, с лакированными шкатулками, на которых красочно выжжена тройка или жар-птица, и с тем, прекрасно издававшимся, давно опочившим журналом, где бывали такие превосходные фотографии старых усадеб и фарфора. Отец говорил друзьям, что ему особенно приятно, после деловых свиданий и разговоров с людьми подозрительного происхождения, окунуться в настоящий русский уют, есть настоящую русскую пищу. Одно время прислуживал настоящий денщик, солдат, взятый из русского барака под Берлином, но ни с того, ни с сего он стал необыкновенно груб и был замещен немецкой полькой. Мать, статная, полнорукая дама, называвшая самое себя бой-бабой или казаком (след смутных и извращенных реминисценций из "Войны и мира"), превосходно играла русскую хозяйку, имела склонность к теософии и порицала радио, как еврейскую выдумку. Была она очень добра и очень бестактна, искренно любила ту размалеванную, искусственную Россию, которую вокруг себя понастроила, но иногда скучала невыносимо, в точности не зная, чего ей недостает, ибо, как говорила она, свою-то Россию она вывезла» (*Н.*;2.366-367).

Забавно, что, когда Лужин, уже полусумасшедший и не различающий, какая реальность действительна –мир шахмат или «живая жизнь», попадает в квартиру своей невесты, «это возвращение в Россию» он «отметил с интересом, с удовольствием» (*Н.*;2.385). Нравиться эта китчевая Россия может только человеку в «пограничном» состоянии.

Дух *пошлости* воцарился и в уютной квартирке «молодоженов» Лужиных, где каким-то мистическим образом поселилась гравюра, воссоздавшая мечту отца Лужина:

«вундеркинд в ночной рубашонке до пят играет на огромном рояле, и отец, в сером халате, со свечой в руке, замер, приоткрыв дверь» (*Н.*;2.412).

В Советской России сформировалась, как считал Набоков, «своя, особая разновидность пошляка, сочетающего деспотизм с поддельной культурой»[[120]](#endnote-115). Замечательные образчики ее в «Защите Лужина» - жена и сын «советского купца или чиновника» (*Н.*;2.434). «Приезжая» из Ленинграда носится по берлинским магазинам, боясь продешевить, упустить что-то и мучаясь проблемами, достойными гоголевской Коробочки:

«Вчера битый час простояла перед витриной, стою и думаю: может быть, есть магазины еще лучше» (*Н.*;2.437).

Неторопливо и в огромных количествах примеряет и сдает обратно «шляпы, платья, туфли» (*Н.*;2.438), ругая при этом все «бу­р­жуазное», вплоть до погоды. А «пионерчик» Митька то и дело изрекает глубокомысленные сентенции, проникнутые духом классовой сознательности, вроде того, «что у нас в Ленинграде ляботают, а в Беллине бульзуи ничего не делают» (*Н.*;2. 435). Это все, впрочем, со слов мамаши. Читатель же имеет счастье видеть лишь *мрачного, толстого мальчика*, «рыхлое дитя» (*Н.*;2.438,439), молчаливо поедающее огромное количество конфет и безучастное ко всему остальному.

И здесь следует напомнить, что *пошлость* в глазах Набокова далеко не столь безобидна, как может показаться. Ведь феномен *пошлости* имеет мис­тический подтекст: «Пошлость <…> - одно из главных отличительных свойств дьявола» (*Н1*.;1.456). Для Набокова *пошлость* - симбиоз общего места, глу­пости и дьявольщины. Так Набоков акцентирует внимание на *дьявольском* подтексте в образеЧичикова:

«Гоголь описывает вовсе не внутренность шкатулки, а круг ада и точную модель округлой чичиковской души … дьявольски гротесковая сцена, где жирный полуголый Чичиков отплясывает жигу в спальне <…> пред Гоголем стояла двойная задача: позволить Чичикову избегнуть справедливой кары при помощи бегства и в то же время отвлечь внимание читателя от куда более неприятного вывода – никакая кара в пределах человеческого закона не может настигнуть посланника сатаны, спешащего домой, в ад» (*Н1*.;1. 468,479,482).

Для Набокова пошлость - симбиоз общего места, глу­пости и дьявольщины.

Но есть в романе и иной срез «жизни действительной» - это «живая жизнь» природы прежде всего.

«За окном сияли большие, рыхлые облака, и что-то журчало, капало, попискивали воробьи. Блаженный час, очаровательный час <…> это был один из тех чудесных дней, голубых, пыльных, в самом конце апреля <…> Были красные грибы, были. К мокрой, нежно-кирпичного цвета шапке прилипали хвойные иглы, иногда травинка оставляла на ней длинный, тонкий след. Испод бывал дырявый, на нем сидел порою желтый слизень,- и с толстого, пятнисто-серого корня <…> Мохнатая, толстобрюхая ночница с горящими глазками, ударившись о лампу, упала на стол. Легко прошумел ветер по саду» (*Н.*;2.330,332,336,341) и др.

Однако вся красота и очарование «мира Божия» проходит мимо Лужина, и это противостояние подчеркнуто в тексте. И только

«через много лет, в неожиданный год просветления, очарования, он с обморочным восторгом вспомнил эти часы чтения на веранде, плывущей под шум сада. Воспоминание пропитано было солнцем и сладко-чернильным вкусом тех лакричных палочек, которые она дробила ударами перочинного ножа и убеждала держать под языком» (*Н.*;2.309-310).

Тогда же, очень ненадолго, поменялся пейзаж перед глазами героя: теперь он видел забор«в пятнах теней» (*Н.*;2.402) - вместо неизменного ландшафта «в черно-белую клетку», где все предметы, подобно шахматным фигурам на доске, угрожают друг другу:

«Аллея была вся пятнистая от солнца, и эти пятна принимали, если прищуриться, вид ровных, светлых и темкой решеткой. Каменные столбы с урнами, стоявшие на четырех углах садовой площадки, угрожали друг другу по диагонали <…> Он сидел, опираясь на трость, и думал о том, что этой липой, стоящей на озаренном скате, можно, ходом копя, взять вон тот телеграфный столб <…> сквозь белую скатерть проступали смутные, ровные квадраты, и такие же квадраты, шоколадные и кремовые, несомненно были на пироге <…> глядя на пол, где происходило легкое, ему одному приметное движение, недобрая дифференциация теней <…> провел подошвой по полу, стирая некоторое, уже совсем определенное, сгущение <…> вытоптав в одном месте тень, с тоской увидел, что далеко от того места, где он сидит, происходит на полу новая комбинация <…> Тут неприятности на полу так обнаглели, что Лужин невольно протянул руку, чтобы увести теневого короля из-под угрозы световой пешки. И вообще, с этого дня он стал избегать сидеть в гостиной, где было слишком много всяких деревянных вещиц, принимавших, если долго смотреть на них, очень определенные очертания» (*Н.*;2.337.363,378,381-382) и др.

В тот же период выздоровления свершилось, хотя и очень кратковременное, приобщение Лужина к природе. Он радостно гулял по «пятнистому» саду и даже «одобрительно отзывался о георгинах» (*Н.*;2.404). Возникает умилительная картинка:

«его тяжелый профиль (профиль обрюзгшего Наполеона), опасливо склоненный над цветком, который, - Бог его знает, - мог укусить» (*Н.*;2.404).

Ну, прямо как щенок или котенок, впервые осваивающий мир!

До этого момента Лужин был на редкость нечувствителен к тому, что происходит вокруг него в «жизни действительной». Так мимо него прошел роман отца с тетей, и он не видит даже того, что имеет непосредственное отношение к нему: именно тетя раскрыла отцу тайну Лужина-мальчика - увлечение шахматами. И вот один из эпизодов внутренней жизни героя, который в тексте романа так и остался неразъясненным:

«Когда был еще жив отец, Лужин с тоской думал о его прибытии в Берлин, о том, что нужно повидать его, помочь, говорить о чем-то, - и этот веселенький на вид старик в вязаном жилете, неловко хлопавший его по плечу, был ему невыносим, как постыдное воспоминание, от которого стараешься отделаться, щурясь и мыча сквозь зубы» (*Н.*;2.361).

Быть может, это стыдное воспоминание - роман отца с тетей, который Лужин в детстве не заметил, но о котором всегда знал бессознательно?

Некоторые исследователи оценивают «тетю» как «светлый» спутник Лужина[[121]](#endnote-116): это ведь она открыла набоковскому герою «мир шахмат». Однако заметим, что сама играла очень плохо («Ее фигуры сбивались в безобразную кучу, откуда вдруг выскакивал обнаженный беспомощный король» - *Н.*;2.334). И, что в глазах стилиста Набокова еще ужаснее: она называла «ладью» даже не «турой» - «пушкой», а «ферзя» «королевой». Вопиющая шахматная дремучесть! Она была просто орудием в руках шахматного рока – так же как и Валентинов, который в шахматы не играл вовсе. Они оба подталкивали Лужина к гибели, оба «использовали» его в своих эгоистических целях: Валентинов – как средство обогащения, тетя по мелочи – чтобы оставлять вместо себя с престарелым и надоедливым поклонником. Но Лужин любил обоих – не замечая, как всегда, настоящего смысла вещей, людей, событий и видя лишь их «шахматный» окрас. «Жизнь с поспешным шелестом проходила мимо» (*Н.*;2.334). Не только «жизнь проглядела» (*Н.*;2.359) Лужина - сам он прежде всего ее «проглядел».

Лужину вообще свойственна механистичность восприятия «живой жизни». Вот известный и во многом символичный эпизод из детства Лужина:

«В лесу было тихо и сыро. Наплакавшись вдоволь, он поиграл с жуком, нервно поводившим усами, и потом долго давил его камнем, стараясь повторить первоначальный сдобный хруст» (*Н.*;2.313).

Жестокий ребенок явно не понимает, что «сдобный хруст» возможен только однажды – от живого жука.

Но нам важнее символическое значение этого эпизода: не так ли раздавит ее величество **вечность** самого Лужина в финале романа? Не случайно мотив *сплющивания* сопровождает набоковского героя, причем в продолжение романа все более к нему приближаясь. В детстве – еще вне его. Так, еще до раздавленного жука:

«сборные гвоздики, которые он однажды положил на плетеное сидение кресла, предназначенного принять с рассыпчатым потрескиванием ее грузный круп» (*Н*.;2.310).

И, наконец, болезнь «сплющивает» уже его самого:

«торжествующая боль стала одолевать его, давила, давила сверху на темя, и он как будто сплющивался, сплющивался, сплющивался и потом беззвучно рассмеялся» (*Н*.;2.392).

А в финале «бедного» Лужина ожидает окончательное, уже смертельное «сплющивание» о мостовую, куда он выпадет из окна.

В продолжение романа борьбу за героя и его судьбу видимо ведут две силы: «живая жизнь» с одной стороны и рок, шахматное инобытие – с другой. Не случайно слово *шахматы* реализует здесь по преимуществу вторую часть своей семантики – смерть. *Шахматы* почти всегда соседствуют с *ящиком*, а он, в свою очередь, вызывает ассоциации с фразеологизмом «сыграть в яшик»[[122]](#endnote-117).

Представитель шахматного **рока** в романе - бездушный антрепренер Валентинов. Своего представителя – молодую любящую женщину, посылают «бедному» Лужину, пытаясь спасти его, и силы «живой жизни».

Мнения исследователей об этом персонаже разнятся: большинство, доверяясь словам автора в тексте романа, относятся к девушке с симпатией, иногда снисходительной[[123]](#endnote-118). А вот Э. Найман, напротив, считает ее едва ли губительницей Лужина[[124]](#endnote-119): ведь она всеми силами пыталась вырвать Лужина из природной ему шахматной сферы, чтобы привязать к себе и окончательно переместить в обычную жизнь. Думаю, точка зрения Э. Наймана некорректна. Ведь невеста-жена Лужина, хотя и ничего в шахматах не понимала, ничего против них не имела и даже гордилась успехами Лужина-шахматиста. Но, когда игра стала грозить здоровью и самой жизни любимого человека, женщина естественно попыталась спасти его, оторвав от шахмат. Она любила своего избранника вполне бескорыстно, самоотверженно и даже жертвенно.

«Безымянная русская» – персонаж, безусловно, двойственный: она связана и с той *пошлой* средой, которая была столь ненавистна автору «Защиты Лужина», а в то же время явно живет в ней как бы отстраненно, желая чего-то иного, «из иного измерения» и, я бы сказала, героически сопротивляясь тому, что навязывает ей *пошлое* окружение.

И вот важное различие. Да, речь «безымянной русской» часто состоит *бедных родственников настоящих слов,* «маленьких сорных слов, произносимых скороговоркой, временно заполняющих пустоту» (*Н.*;2.355), что составляет, по Набокову, одну из важных характеристик *пошлого* человека:

«Мещане питаются запасом банальных идей, прибегая к избитым фразам и клише, их речь изобилует тусклыми, невыразительными словами. Истинный обыватель весь соткан из этих заурядных, убогих мыслей, кроме них у него ничего нет»[[125]](#endnote-120).

Но вот существенное отличие: у *пошлого* человека «сорные слова» призваны прикрыть бедность и убогость его клишированного сознания, в то время как невеста-жена Лужина прикрывает ими настоящие мысли и чувства, которые просто не умеет выразить.

Невеста-жена Лужина, хотя и не принадлежала миру *пошлости* всецело, все же с ним связана. Ведь именно она поселила своего любимого в уютную квартирку, где царил дух «повелителя мух»[[126]](#endnote-121) и куда почти сразу налетают его слуги – Валентинов и парочка из Советской России: именно под прикрытием явления этих персонажей и при их активном участии *шахматная вечность*сделала в жизни Лужина «тонкий ход, беспощадно продолжавший роковую комбинацию» (*Н.*;2.446).

Тем не менее главное достоинство героини остается бесспорным: она привносит в жизнь Лужина другую высшую ценность «живой жизни», которая, запрещенная Валентиновым, тоже, как и детство и природа, «проглядела» Лужина, - **любовь**. Сопровождает, подсвечивая ее, тему любви мотив *женщины с яблоком*. Символическое значение «яблока» общеизвестно: это библейский символ женского соблазна. Мотив возник на первых страницах романа:

«сидела девочка и, подперев ладонью локоть, ела зеленое яблоко <…> Девочка ела яблоко» (*Н.*;2.312).

Яблоко зелено, девочка тоже – явно для любви непригодны, по крайней мере, в глазах Лужина. Второй раз образ возникнет позднее, предваряя знакомство с семьей невесты, на входе в их сарафанно-самоварную квартиру Лужин видит писанную масляными красками картину:

«Баба в кумачовом платке, до бровей ела яблоко, и ее черная тень на заборе ела яблоко побольше. "Баба", - вкусно сказал Лужин и рассмеялся» (*Н.*;2.375).

Здесь Лужин уже с удовольствием предвкушает все то хорошее, что обещает ему супружество, сама же «баба» в псевдо-русском стиле гармонирует с китчем будущих родственников.

В тот короткий промежуток выздоровления, когда шахматы ненадолго отпустили его, Лужин проходит ускоренный курс жизни – всего того, что прошло мимо него в детстве и юности: рисует (геометрические фигуры по преимуществу), читает книжки из библиотеки «для детства и юношества» и осваивает со своей невестой первые приемы и навыки любовных игр. И, однако, в продолжение этого периода он лишь «вел себя, как взро­слый» (*Н.*;2.413), но взрослым мужчиной стать так и не смог. Многозначительна горькая шутка его жены, которая на навязчивые расспросы матери: «Ты беременна?» - отвечала: «Да что ты, <…> я давно родила» (*Н.*;2.422). Это, конечно, шутка по Фрейду: Лужин - ее ребенок, но никак не муж.

«Лужин щекой терся об ее плечо, и она смутно думала, что, вероятно, бывают еще блаженства, кроме блаженства сострадания, но что до этого ей нет дела» (*Н.*;2.422).

Да, их с Лужиным любовь не полноценна, а брак не настоящий. Но в русском языке синонимичная пара «жалеть» = «любить» существовала издревле. Так у В. Даля читаем:

«***жалеть*** кого, о ком; скорбеть, сожалеть, болеть сердцем, сокрушаться о чем, печалиться; || щадить, беречь, не давать в обиду»[[127]](#endnote-122).

Семантический оттенок «жалеть» - значит «презирать» появился и стал устойчивым только в ХХ в., а образ «безымянной русской» соткан из реминисцентно-аллюзийной ткани героинь русских романов ХIХ в.[[128]](#footnote-6)

В этот краткий период счастья в жизни Лужина-человека

«свет детства непосредственно соединялся с нынешним светом, выливался в образ его невесты» (*Н.*;2.422).

А в то же самое время Лужин все более отчетливо и остро ощущает внутри некую *пустоту*, заполнить которую могут только шахматы. Но совместимы ли любовь и шахматы? В.Е. Александров совершенно справедливо пишет о глубинной связи в романе В. Сирина *шахмат* и *эроса*: с этой удивительной игрой Лужина познакомила роковая «тетя», а с появлением невесты наступил самый плодотворный период в жизни Лужина-шахматиста. И, однако, «даже платоническая, но все же земная любовь» оказалась «несовместима с шахматами»[[129]](#endnote-123).

Большинство исследователей интерпретируют противостояние *шахматы – любовь* в Лужине как вечный конфликт *духовного* и *плотского* в человеке вообще. Но обратим внимание на один эпизод. Во время партии на роковом берлинском турнире

«его почему-то особенно раздражала, среди всех этих темных штанов, пара дамских ног в блестящих серых чулках. Эти ноги явно ничего не понимали в игре, непонятно, зачем они пришли … Сизые, заостренные туфли с какими-то перехватцами лучше бы цокали по панели, - подальше, подальше отсюда» (*Н.*;2.378).

Оказалось, что это были ноги его невесты, и когда Лужин их узнал, то чрезвычайно обрадовался:

«Он ощутил острое счастье оттого, что она присутствовала при его победе, и жадно ждал исчезновения шахматных досок и всех этих шумных людей, чтобы поскорей ее погладить» (*Н.*;2.378).

Но в следующий раз, когда невеста вновь пришла на игру, Лужин попросил ее уйти:

«‟пока … пока это как-то мешательно”. Он проследил глазами, как она покорно удаляется между шахматными столиками, и, деловито кивнув самому себе, направился к доске» (*Н.*;2.379-380).

Странный, согласитесь, даже загадочный зигзаг в поведении. Впрочем, понять скрытую логику зигзагообразных движений в сознании героя не так уж и сложно: Лужина-человека радует присутствие невесты, но подсознание шахматиста сразу почувствовало рядом нечто враждебное, и тайный «антрепренер» от шахмат велит этот враждебный субъект изгнать. Что Лужин покорно и исполняет.

Обратим, однако, внимание: Лужин выиграл обе партии – и в присутствии невесты, и без нее, так что говорить о том, будто женщина «мешала играть» никак нельзя. Чему же (или кому?!) она мешала? Очевидно, лишь одному – тому, чтобы, в отсутствие любящей и любимой женщины, шахматный**рок** мог овладеть Лужиным всецело и безраздельно. После ухода невесты *шахматное безумие* героя развивается уже стремительно.

Что есть *сон*, а что *реальность* - мир шахмат или «живая жизнь»? Этот достаточно тривиальный вопрос исподволь решает набоковский герой на протяжении всего романа. Однако и это не более чем одна из *поддельных нитей лже-Ариадны*, которая призвана увести нас от правильного решения. Ибо на самом деле была третья, помимо *реальности* и *сна*, сфера бытия – шахматная вечность.

Реальность «жизни действительной» и жизнь в *мире шахматных представлений* (*Н.*;2.380), к которой вскоре присоединяется реальность «сновидческая», чередуясь друг с другом, все плотнее срастаются – и тогда герой с трудом различает, где «реальность», а где «сон» (см.: *Н.*;2.383,385-386). Наконец, две реальности меняются в сознании Лужина онтологическими знаками:

«все, кроме шахмат, только очаровательный сон, в котором млеет и тает, как золотой дым луны, образ милой, ясноглазой барышни с голыми руками» (*Н.*;2.385) (*Н.*;2.385).

Свершается окончательное замещение «живой жизни» шахматной реальностью. И не случайно, конечно, именно в этот момент одна из гостий на вечере в семье невесты цитирует строчки из стихотворения А. Апухтина «Сумасшедший» - «все васильки, васильки» (*Н.*;2.383; см. Примечания О. Сконечной - *Н.*;2.714).

«Лучи его сознания, которые, бывало, рассеивались, ощупывая окружавший его не совсем понятный мир, и потому теряли половину своей силы, теперь окрепли, сосредоточились, когда этот мир расплылся в мираж, и уже не было надобности о нем беспокоиться. Стройна, отчетлива и богата приключениями была подлинная жизнь, шахматная жизнь, и с гордостью Лужин замечал, как легко ему в этой жизни властвовать, как все в ней слушается его воли и покорно его замыслам» (*Н.*;2.385).

Но действительно ли Лужин-шахматист всецело владел той «шахматной реальностью», господином которой себя мнил? Похоже, то было очередной иллюзией его поврежденного ума. Во всяком случае дальнейшее развитие событий указывает на то, что не Лужин, а «шахматные бездны», то и дело вырываясь из-под контроля, играют с ним скверные шутки. И та repetitio phobia, которая им овладела и спасаясь от которой он выбросился из окна, была только плодом его воображения. Ведь «странность заключается в том, - как заметил Дж.Б. Джонсон, - что повторение, центральный механизм структуры романа, не является существенным фактором ни в игре в шахматы, ни в разгадывании шахматных задач»[[130]](#endnote-124).

В свое время С.В. Сакун, детально проанализировавший собственно шахматный срез набоковского романа, убедительно показал, что сама «защита», придуманная «бедным» Лужиным, была не чем иным, как плодом его безумного воображения, ибо в действительности невозможна[[131]](#endnote-125). Не так ли в фильме Дж. Мэддена «Доказательство» великий Э. Хопкинс играет гениального математика, который в конце концов не выдерживает своей гениальности и сходит с ума? Он работает над решением некоей, как ему представляется, суперзадачи уровня Нобелевской премии, но в итоге оказывается, что его решение, как и сама задача, – бред безумца.

В «Защите Лужина» не только реальность *эмпирическая* предстает в двух ипостасях: *пошлого* существования и «живой жизни» - любви и природы, но двоится и реальность *трансцендентная* - это не только прекрасная инобытийность, где свободно живет и блуждает сознание людей «с одним лишним измерением» (Г.;2.334), таких как Лужин или Турати, - но и жестокая и неумолимая шахматная **вечность**. Это она вела с героем свою игру, в финале раскрыла ему ледяные объятия, а открылась в кульминационный момент партии с Турати:

«в огненном просвете он увидел что-то нестерпимо страшное, он понял ужас шахматных бездн, в которые погружался» (*Н.*;2.389).

В конце концов шахматная «потусторонность» поглотила своего вассала, «бедного» Лужина, ибо тот все время предпринимал попытки бежать от нее.

Этот вывод явно противоречит почти общепринятому представлению о Лужине как о яркой творческой личности, чье сознание живет в инобытийных эмпириях, а существование трагично, ибо фатально несовместимо с законами земной жизни (Б. Бойд, Вик. Ерофеев, Б. Носик, С. Федякин и др.). Эту интерпретацию обычно подкрепляют ссылкой на сродство душ Лужина и его создателя – В. Сирина: ведь оба страстно увлекались шахматами, а следовательно, высокая интеллектуальная страсть героя освящена авторитетом самого его Творца.

Однако есть одно важное различие между шах­ма­ти­стом Набоковым и его героем, которое обычно игнорируют исследователи. В автобиографическом романе «Другие берега» писатель четко разграничил составление *шахматных задач* и *турнирную борь­бу*:

«Это сложное, восхитительное и никчемное искусство стоит особняком: с обыкновенной игрой, с борьбой на дос­ке, оно связано только в том смысле, как скажем одинаковыми свойствами шара пользуется и жонглер, чтобы выработать в воздухе свой хрупкий художественный космос, и тен­нисист, чтобы как можно скорее и основательнее разгромить противника. Характерно, что шахматные игроки - равно простые любители и гроссмейстеры - мало интересуются этими изящными и причудливыми головоломками и, хотя чувствуют прелесть хитрой задачи, совершенно неспособны задачу сочинить» (*Н.*;5.319).

Игре с противником, к которой Набоков-шахматист относился с оттенком пренебрежения, он предпочитал занятие более эфемерное - составление шахматных композиций:

«Для этого сочинительства нужен не только изощренный технический опыт, но и вдохновение, и вдохновение это принадлежит к какому-то сборному, музыкально-математиче­ски-поэтиче­скому типу» (*Н.*;5.319).

Искусство составления шахматных задач имеет даже «точки соприкосновения с сочинительством» (*Н.*;5.321):

«Дело в том, что соревнование в шахматных задачах происходит не между белыми и черными, а между составителем и воображаемым разгадчиком (подобно тому, как в произведениях писательского искусства настоящая бо­рьба ведется не между героями романа, а между романистом и читателем), а потому значительная часть ценности задачи зависит от числа и качества "иллюзорных решений", - всяких обманчиво-сильных первых ходов, ложных следов и других подвохов, хитро и любовно приготовленных автором, чтобы поддельной нитью лже-Ари­адны опутать вошедшего в лабиринт» (*Н.*;5.320-321).

И, быть может, именно шахматы помогли молодому писателю В. Сирину найти новый принцип эстетического освоения реальности. Но Лужин, в отличие от своего Автора, «составлением задач <…> не увлекся» (*Н.*;2.342).

И здесь мы подошли к одному из ключевых в романе – проблеме творчества. В чем специфика и какова роль в решении судьбы героя третьего уровня романа – собственно *метафикционального*? Структура этого пласта сложнее, чем у предыдущих: она не двух- (как то было в *эмпирической* и *трансцендентной* реальностях), но трехмерна.

Есть *пошлый* вариант - это книги Лужина-старшего, образчик той *мнимо значительной, мнимо красивой, мнимо глубокомысленной, мнимо увлекательной литературы* (*Н1.*;1.453), о которой писал Набоков в книге «Николай Гоголь». Здесь все клишировано и общедоступно. Замечательно, однако, что даже в таком лже-творчестве возможны всплески истинного. Так в предполагаемом романе о сыне, где все те же клише, что были и в книжках об Антоше, только «музыкант» заменен на «шахматиста», - вдруг сверкнула пророческая фраза: «Он умрет молодым» (*Н.*;2.348). Очевидно, даже лже-творчество, но все же заключает в себе нечто истинное.

Креативный дар Лужина-шахматиста – это уже творчество настоящее. Некоторые сыгранные им партии «были знатоками <…> названы бессмертными» (*Н.*;2.386), и он ночи напролет, не раздеваясь, что-то сочиняет – плоды этого процесса читатель ожидает увидеть в партии с Турати, но … партия осталась неоконченной. В итоге: читатель знает о таланте Лужина-шахматиста, видит его внешние проявления, но не видит ни самого процесса, ни его результатов. Странное возникает впечатление … На это, конечно, можно возразить, что творческий процесс вообще трудно поддается воссозданию, еще реже такие попытки бывают удачны. Но положительные примеры все же есть, и среди них – набоковский «Дар».

Для Лужина в набоковской восхитительной и абсолютно бесполезной триаде *музыкально-математически-поэтического* дара отсутствует последняя составляющая[[132]](#footnote-7), что превращает *его* шахматы из искусства либо в средство зарабатывания денег (эту функцию эксплуатировал Валентинов), либо в некий неодухотворенный фантом - языческое божество, которое пожирает как своих ревностных служителей, так и вассалов непокорных.

И отнюдь не тесная связь героя с инобытием предопределила его сумасшествие: ведь не безумен, например, Цинциннат Ц., хотя для него выход в иное измерение, погружение «в свою тайную среду» и блаженное растворение в ней - привычная «трансцендентная гимнастика». Да и вообще, не все гении Набокова безумны. Скорее, напротив: для автора «Дара» характерна концепция *здорового* гения-жизне­люба, который получает наслаждение от того, что пишет книги, который любит «слова, цвета, игру мысли, Россию, шоколад, Зину» (*Н.*;4.508). А главное, в жизни самого писателя, как у Го­дунова-Чердынцева, Адама Круга, Себастьяна Найта, автобиографического героя «Других берегов», писателя Джона Шейда, есть большая любовь, которая и дает высший смысл их творчеству. В противоположность рыхлому, рано одряхлевшему, страдающему одышкой Лужину, Годунов-Чер­дынцев строен, подтянут, он наслаждается земным бытием, плавает, валяется на траве, подставляя солнцу свое обнаженное атлетическое тело.

Но вот для Лужина совмещение ***жизни*** и ***шахмат*** невозможно: он одержим, всецело поглощен шахматной страстью - в отличие от самого Набокова, которому также было знакомо высшее наслаждение от игры с бесплотными шахматными силами (см. «Другие берега» - *Н.*;5.319-320) и для которого шахматы тоже были увлекательным, иногда захватывающим занятием, - но лишь частью и никогда не всей жизнью. Прелесть и очарование бытия для Набокова всегда были связаны как раз с тем, что проходило мимо Лужина, - с восхитительными мелочами жизни, с детскими играми и занятиями спортом, с природой и, конечно, любовью. Все это - те «живые, теплые мысли о милых земных мелочах» (*Н.*;2.487), без которых в мире Набокова нет ни жизни, ни искусства, ни творчества.

И здесь нельзя не заметить, что и тогда, когда никто еще не мешал Лужину заниматься шахматами, с творчеством у него возникли большие проблемы: жизненные силы, а вместе с ними и успех стали покидать его:

«Дело в том, что последние годы ему не везло на турнирах, возникла призрачная преграда, которая ему все мешала прийти первым <…> Лужин попал в то положение, в каком бывает художник, который, в начале поприща усвоив новейшее в искусстве и временно поразив оригинальностью приемов, вдруг замечает, что незаметно произошла перемена вокруг него, что другие, неведомо откуда взявшись, оставили его позади в тех приемах, в которых он недавно был первым, и тогда он чувствует себя обокраденным, видит в обогнавших его смельчаках только неблагодарных подражателей и редко понимает, что он сам виноват, он, застывший в своем искусстве, бывшем новым когда-то, но с тех пор не пошедшем вперед» (*Н.*;2.358,360-361).

Шахматный гений Лужина не оплодотворен «живой жизнь» земного бытия, и именно в этом кроется главная причина наступившего в его жизни шахматиста кризиса. Не свободное творчество, оплодотворенное любовью к жизни, а неумолимый и мертвенный шахматный **рок** владел судьбой «бедного» Лужина, и потому страсть к шахматам стала всепоглощающей и обратилась в шахматное безумие.

Лужина обычно называют «шахматным королем» - *белым* или *черным*[[133]](#endnote-126). Но сон, приснившийся герою незадолго до его гибели, говорит о другом:

«… во сне покоя не было, а простирались все те же шестьдесят четыре квадрата, великая доска, посреди которой, дрожащий и совершенно голый, стоял Лужин, ростом в пешку, и вглядывался в неясное расположение огромных фигур, горбатых, головастых, венценосных» (*Н.*;2.452).

*Королевское* достоинство - иллюзия материального мира, где он считается «большим, известным» шахматистом (*Н.*;2.441). На самом деле он *пешка* в руках других, «венценосных» фигур - ***шахматного рока***.

«*Защита Лужина*» оказалась не шахматным дебютом, обессмертившим имя его автора, а формулой оборонительной позиции героя - и по отношению к жизни, и по отношению к инобытию. И такая позиция не могла не привести к «обратному мату»[[134]](#endnote-127).

Шахматное творчество Лужина все же неполноценно и даже ущербно.

И та repetitio phobia, которая им овладела и спасаясь от которой он выбросился из окна, была только плодом его больного воображения, пораженного страхом перед всем новым и непредсказуемым. Так юноше из рассказа «Условные знаки», больному «манией соотносительности» (Mania referentia), весь мир представлялся *гудящим ульем* сделанных «человеческими руками» предметов, каждый из которых следил за ним и чем-то угрожал[[135]](#endnote-128). У Лужина мания аналогичная: она лишь имеет профессиональный *шахматный* окрас.

И сам Набоков в автобиографическом романе «Другие берега» («Speak Memory!») внимательно следит за «узорами» своей судьбы, пародирующими мотивы и рисунки его творчества, однако не видит в этом параллельном развитии ничего страшного и угрожающего, отчего следовало бы прыгать в окошко, а, напротив, любуется ими, восхищаясь их изысканными завитками.

И, возвращаясь к вопросам, поставленным вначале. Первый из них: в каком смысле Лужин только «иллюзия»? Ответ очевиден: к несчастью, Лужин не состоялся как человек, его **не было** в «жизни действительной», а потому и шахматист Лужин не реализовал себя как шахматист и не остался в истории шахмат. Закономерным и неизбежным концом этого иллюзорного существования и стало самоуничтожение.

Что ожидало Лужина после самоубийства? Какая вечность открыла ему свои объятия?

Некоторые исследователи склонны понимать финал романа в ключе оптимистическом[[136]](#endnote-129): дескать, герой воскреснет, быть может, даже в ранге более высоком, чем в своей физической оболочке. Однако если вспомнить скрытую генетическую параллель со стихотворением «Шахматный конь» (1927)[[137]](#endnote-130), герой которого, старый шахматист, в своем безумном воображении представлявший себя *конем*, отправляется в сумасшедший дом, а «шахматный конь в коробке уснул» - то оптимизм улетучивается.

И, наконец, вопрос главный: каково место «бедного» Лужина в системе *бытие – инобытие - небытие*? В тот роковой момент партии с Турати, когда свой истинный лик открыла ему шахматная **вечность**, «в просвете» между жизнью и инобытием, ожидали его «опустошение, ужас, безумие» (*Н.*;2.459). Если не «жизнь» и не «инобытие» ожидают Лужина – тогда что же? Очевидно, *небытие* шахматной фигуры в коробке.

Экзистенциальные видения *небытия* не однажды возникали в прозе Набокова (рассказы «Ужас», «Ultima Thule», «Обида»), и всегда в основе их лежало ощущение *какой-то странной неот­зыв­чивости* окружающего мира (*Н.*;3.552).

«Тогда в моей душе, - говорил герой рассказа «Ужас», - происходило то же, что про­исходит в огромном театре, когда внезапно потухает свет <…> темный панический шум растет … внезапное паническое предвкушение смерти <…> Моя связь с миром порвалась, я был сам по себе, и мир был сам по себе, - и в этом мире смысла не было. Я увидел его таким, каков он есть на самом деле <…> страш­ная нагота, страшная бессмыслица» (*Н.*;2.486-487.490).

Ощущение *высшего* ужаса возникает тогда, когда мир предстает человеку в своем *отчуждении, вне человеческого, любовно-творче­ского отношении* к нему. Шахматная страсть Лужина не оплодотворена ни любовью к жизни, ни человечностью. И творческая импотенция Лужина (повторяющиеся ничьи, оборонительная тактика) - прямое следствие мужской.

Лужин отнюдь не творческая личность, которая свободно выбирает свой путь в жизни и свою судьбу. Это решается в борьбе за героя трех сил мироздания: *шахматная вечность* безжалостно всасывает его, отрывая от «живой жизни», а силы творчества не принимают его, так как ему недоступно истинное искусство, оплодотворенное жизнью.

В создании концепция образа героя весьма значима роль «представителя»автора в реальности художественного текста[[138]](#endnote-131), или, по терминологии Ф.К. Стэнзела, «условного посредника», «mediator»[[139]](#endnote-132).

Фигура Автора, его воля, позиция по отношению к происходящему и отношение к персонажам «просвечивают» сквозь повествовательную ткань романа. Варианты тайного, при этом, однако, вполне определенно ощутимого, присутствия Автора в тексте разнообразны. Это и мелькнувший личный «заместитель» - «лысый долговязый господин, обладатель ленивого голоса» (*Н.*;2.428), который подсказывает своему герою, что рассказы школьного приятеля – вранье[[140]](#footnote-8). И тот трансцендентный его призрак, чья «незримая рука» держала во время венчания «венец, передает его другой тоже незримой руке» (*Н.*;2.415)[[141]](#endnote-133). Та же «незримая рука» указала герою тот самый курорт, где он встретился со своей будущей женой. И тогда становится очевидным, что «безымянная русская» Лужину для спасения и приобщения к «живой жизни» послана Автором. А возможно, тот мальчишка, бросивший в Лужина «камушек», в котором сам герой весьма проницательно увидел амура, - это тоже был Автор?

Однако главный прием выражения авторской позиции в романе – наррация. Это Автор-повествователь в рассказ об отчужденном существовании Лужина в продолжение всего «дошахматного» периода вкрапляет замечания о том прекрасном, что происходило в это время в природе, в мире «живой жизни» и замечает: «сама жизнь проглядела» Лужина (*Н.*;2.359). И, наконец, именно *повествователь* создает образ «милого» Лужина – то непосредственно, а иногда, переселившись в «безымянную русскую».

Именно этот «милый» Лужин - не человек и не шахматист, но *персонаж*, удостаивается особого бессмертия – жизни вечной на уровне *метафикциональной реальности* художественного текста, как это впоследствии не раз будет у Набокова (финалы романов «Истинная жизнь Себастьяна Найта», «Bend Sini­ster», «Лолита», «Бледное пламя», «Ада» и др.). Ведь в Лужине под внешней оболочкой отрешенного от жизни существа скрыто много детского, милого и симпатичного, что открыто Автором и, благодаря ему, увидено читателем.

В «Защите Лужина» совершенно необычны для набоковской прозы расставленные писателем аксиологические акценты. В противоположность всем другим произведениям, здесь Набоков создает образ прекрасной, сияющей всеми красками «живой жизни» земной реальности и враждебного человеку, гибельного для него инобытия. Само творчество, обладающее в мире Набокова абсолютной положительной значимостью, для Лужина оказывается роковым предначертанием, неодолимо влекущим его к смерти.

# глава iii. «подвиг» (1932): концепт героического в метафизическом и металитературном аспекте.

Героическая тема крайне редкая гостья на страницах литературы русского зарубежья. Особенно неожиданно она выглядит в сочинении Набокова – автора элитарного, чье внимание всегда сосредоточено на внутренней жизни личности, ее индивидуального сознания, а отнюдь не на проблемах общественно значимых.

Роман «Подвиг» в этом смысле предоставляет исследователю материал исключительный – не только с точки зрения его редкости в произведениях писателей русской эмиграции, но и тех особенностей концепта *героического*, которые привнес в него В. Сирин.

Суть того «странного» впечатления, которое возникает и всегда возникало как у простых читателей романа, так и у его исследователей-литературоведов, точнее всего выразила Н. Букс: «Роман прост и загадочен»[[142]](#endnote-134). Именно это парадоксальное единство, по-видимому, объясняет тот удивительный факт, что «Подвиг» обойден вниманием таких крупных набоковедов, как В. Александров, Г. Барабтарло, Д.Б. Джонсон и др.

«Прост», потому что, как замечает Б. Бойд, «на первый взгляд, “Подвиг” кажется чисто реалистическим повествованием»[[143]](#endnote-135). Действительно, роман – о вполне обыкновенной, хотя и очень подвижной жизни молодого русского эмигранта Мартына Эдельвейеса: о его учебе в Кембридже, отношениях с друзьями и приятелями, с преподавателями, о многочисленных влюбленностях и о серьезном чувстве к русской девушке Соне.

Однако это повествование о рутинном существовании русского «изгнанника» взрывается в финале, когда герой совершенно неожиданно для окружающих (для читателя – лишь отчасти) вдруг решает нелегально перейти границу Советской России, обрекая себя тем самым на почти верную гибель. И хотя читатель, в отличие от персонажей романа, для которых поступок героя прогремел как гром средь ясного неба, уже подготовлен и знает о некоей готовящейся «экспедиции» – *одинокой, отважной, беззаконной* и *опасной*, – загадочность поступка тем не менее остается.

«Загадочны» прежде всего смысл и цель «подвига». Недоумевают по этому поводу не только знакомые Мартына, но и первые критики романа – П. Пильский, М. Осоргин, В. Варшавский, Г. Адамович. Зачем герою пробираться в Советскую Россию нелегально, когда можно приобрести визу? Зачем вообще туда ехать теперь? Когда университетский друг Дарвин или родственник Сони Зилановой ехали в Советскую Россию сражаться в составе Добровольческой армии, это было понятно. Понятны и вылазки заговорщиков и террористов Грузинова или Иоголевича. Но ведь Мартын ни продолжать бороться с Советской властью, ни остаться там навсегда, вернуться к корням, к истокам не собирался. Его цель (как он сам ее формулирует, стараясь скрыть от себя смертельную опасность этого путешествия) – просто пробыть там 24 часа и вернуться обратно. Все понятные и разумные поводы к совершению такого поступка в романе представлены и обсуждены. К решению Мартына ни одно из них не применимо. Остается, по-видимому, только иррациональное.

Истинный смысл «подвига» набоковского героя во многом верно поняла Н. Букс: «Подвиг Мартына не подчинен общественной пользе, цели его и готовность к свершению вызревают в сознании героя без всякой соотнесенности с историческим временем и гражданской общепринятой логикой»[[144]](#endnote-136). Так, в сущности, сказал и сам Набоков в интервью А. Аппелю: «Вещь эта о преодолении страха, о триумфе и блаженстве этого подвига» (Н1.;3.617). Под этим углом зрения анализирует «Подвиг» И. Ронен: герою надо доказать самому себе свою храбрость – он совершает, как это и было предсказано названием, «подвиг»[[145]](#endnote-137). Итак, роман В. Сирина – о человеке, всю жизнь боровшемся со своей трусостью и в конце концов преодолевшем ее. Это поступок исключительно индивидуальный и не несет в себе никакого общественно полезного содержания.

Но вот странность: Зиланов – персонаж, назвавший поступок героя романа «подвигом» (Н.;3.248), о внутренних проблемах и борениях Мартына, о его страхах и боязни выказать себя трусом ничего не знал. Значит, *героизм* этого поступка вовсе не в преодолении личной трусости.

Сюжет о преодолении трусости – доминантный, но только на «реалистическом» уровне прочтения романа. Для такого писателя, как Набоков, такая тема, во всяком случае в ее общепринятом понимании была бы слишком простой.

К тому же, здесь возникает одно из главных видимых противоречий текса. Ведь «подвиг» есть проявление *героического*, а *героическое* — это «некий принцип эстетического завершения, состоящий в *совмещении* внутренней данности бытия (“я”) и его внешней заданности *(ролевая* граница, сопрягающая и размежевывающая личность с *миропорядком)*»[[146]](#endnote-138). Иными словами, слиянности *общего* и *личного*.

Но ведь поступок Мартына исключительно личностный и лишен какой бы то ни было общественной полезности? Тогда «подвиг» ли это? Или Автор ошибся в дефинициях? Впрочем, гении ошибаются редко …

Б. Бойд первый, кажется, увидел в «реалистическом» повествовании «Подвига» подтекст инобытийный и убедительно его проанализировал[[147]](#endnote-139). Э. Хейбер, Н. Букс, а за ними М. Шраер, О. Дмитриенко, А. Корзун и др. выявили сказочно-мифологический пласт романа[[148]](#endnote-140).

На практике современные исследователи, как правило, анализируют все три уровня повествовательной структуры «Подвига» – реалистическое, метафизическое и сказочно-мифологическое. Однако мысль о трехмерной модели бытия в набоковской прозе до сих пор сформулирована не была[[149]](#footnote-9). А между тем осмысление структурно-повествовательной модели «Подвига» в контексте концепции «мистической метапрозы» ХХ в. может помочь понять многие загадочные или непроясненные моменты этого художественного текста.

Одно из них – неожиданное, как может показаться, сходство Мартына Эдельвейса с героями Г. Гессе. История героя В. Сирина удивительным образом напоминает внутренний сюжет «Степного волка» *—* путь личности «к истинному человеку» (Г.;2.248) в себе: от реальности мира физического через инобытийную к художественной. Причем две последние *—* инобытийная и художественная, соединяются в одну *—* мистико-металитературную. Как и Мартын Эдельвейс, Гарри Галлер из мира физического просто исчез, а куда *—* неизвестно: «вдруг, не попрощавшись, но погасив все задолженности, покинул наш город и исчез» (Г.;2.207). Но, надо полагать, в художественную *метареальность* «Магического театра», где и свершится великое таинство обретения себя.

Аналогично уходит из жизни и Даса – герой заключительной новеллы «Игры в бисер». Он тоже просто исчезает из мира.

«Ничего больше о жизни Дасы нельзя рассказать, остальное происходило по ту сторону картин и историй» (Г.;4.530).

Подобно героям Г. Гессе Гарри Галлеру и Дасе, и Мартын Эдельвейс не погиб – он перешел за невидимую грань из реальности мира физического в инобытийно-метафикциональную.

Специфика романа «Подвиг» заключается в том, что здесь *трехмерна* не модель мира внешнего, но внутреннего: если в «Защите Лужина» впервые у Набокова сформировалась трехмерная модель мира, то Мартын Эдельвейс – первый из набоковских героев, в душе которого эта трехмерная структура бытия запечатлелась.

Трехмерность личности заложена в самой генетической матрице образа. В романе о символике родословия Мартына[[150]](#endnote-141) сказано так:

«Если фамилия деда Мартына цвела в горах, то девичья фамилия бабки <…> относилась к русской сказочной фауне. Дивные звери рыскали некогда по нашей земле» (Н.;3.99).

Мистико-романтический ее срез унаследован от деда – швейцарца Эдельвейса, точнее от его фамилии. В тексте ее экзотичность объясняется так: «Эдельвейс, дед Мартына, был, как это ни смешно, швейцарец» (Н.;3.97). Почему «как это ни смешно»? Очевидно, потому, что сам дед был старик вполне прозаический и совершенно не соответствовал тем романтическим ассоциациям, которые его фамилия вызывает. Лингвистическом значение фамилии, как и неразрывно с нею связанное непосредственное впечатление, – цветок (так – «цветок», однажды назвала Мартына Соня – Н.;3.174), растущий в горных Альпах, ассоциируется с чем-то редким и возвышенно-прекрасном, тем более что его название *Edelweiß* происходит от нем. *edel* – «благородный» и *weiß* – «белый». Так вокруг образа героя с первых же строк романа возникает романтический ореол.

А от бабушкки – урожденной Индриковой – герой В. Сирина воспринял и заключил в свою душу стихию реальности сказочно-мифологической (*Индрик* — фантастический зверь, упоминаемый во многих мифологиях[[151]](#endnote-142)). И не случайно, что именно бабушка Эдельвейс-Индрикова оставила внуку роковое наследство – акварель *сказочного леса*, вряд ли предвидя, «что в этой рождающейся зелени будет когда-нибудь плутать ее внук» (Н.;3.100).

Все исследователи романа, конечно же, обращают внимание на тему *картинки сказочного леса*, висевшей в детстве над кроваткой ребенка.

«Над маленькой, узкой кроватью <…> висела на светлой стене акварельная картина: густой лес и уходящая вглубь витая тропинка. Меж тем, в одной из английских книжонок, которые мать читывала с ним <…> был рассказ именно о такой картине с тропинкой в лесу прямо над кроватью мальчика, который однажды, как был, в ночной рубашке, перебрался из постели в картину, на тропинку, уходящую в лес. Мартына волновала мысль, что мать может заметить сходство между акварелью на стене и картинкой в книжке: по его расчету, она, испугавшись, предотвратила бы ночное путешествие тем, что картину бы убрала, и потому всякий раз, когда он в постели молился перед сном <…> Мартын молился о том, чтобы она не заметила соблазнительной тропинки как раз над ним. Вспоминая в юности то время, он спрашивал себя, не случилось ли и впрямь так, что с изголовья кровати он однажды прыгнул в картину, и не было ли это началом того счастливого и мучительного путешествия, которым обернулась вся его жизнь. Он как будто помнил холодок земли, зеленые сумерки леса, излуки тропинки, пересеченной там и сям горбатым корнем, мелькание стволов, мимо которых он босиком бежал, и странный темный воздух, полный сказочных возможностей» (Н.;3.99-100),

Б. Бойд трактует уход за границу Советской России – в *картинку сказочного леса* как смерть – переход через метафизическую границу из физического бытия в «потусторонность», Н. Букс и другие сторонники мифолого-фантастической интерпретации мотива – как уход в реальность метафикциональную, в Зоорландию как один из вариантов.

Однако ни одна из этих интерпретаций не дает полноценного ответа на главный вопрос: куда и зачем исчез герой? Ведь понятно, что *картинка* – это метафора, а в чем ее смысл? Если же речь о переходе в инобытийную реальность, то, собственно, зачем молодому и полному жизненных сил герою умирать?

Чтобы ответить на эти вопросы, присмотримся внимательнее к мотиву *картинки сказочного леса*.

Герой В. Сирина, перейдя границу Советской России, исчез, «словно растворился в воздухе» (Н.;3.247), осуществив свою детскую пророческую мечту – войти в картинку, которая висела у него над кроваткой, В финале романа мы видим друга Мартына, Дарвина, который, словно для того, чтобы читатель смог воочию представить себе переход через границу Мартына, воспроизводит этот путь:

«Дарвин <…> пошел обратно – тропинкой через лес. В лесу он остановился и закурил трубку <…> В лесу было тихо, только слышалось легкое чмокание: где-то, под мокрым серым снегом, бежала вода. Дарвин прислушался и почему-то покачал головой <…> Он что-то тихо сказал, задумчиво потер щеку и двинулся дальше. Воздух был тусклый, через тропу местами пролегали корни, черная хвоя иногда задевала за плечо, темная тропа вилась между стволов, живописно и таинственно» (Н.;3.249),

Так мотив *сказочного леса* с картины над детской кроваткой оказывается обрамляющим и организует структуру романа *кругообразно* – им роман начинается, им и заканчивается.

Другой круг, внутри первого образует мотив *огней*. В тексте романа впервые таинственные, загадочные *огни* возникли еще в эпизодах на ялтинском берегу: разлетающиеся искры от костра отражались в *блестящих, пляшущих, румяно-карих глазах* девочки – подружки по играм, а «слева, во мраке, в таинственной глубине, дрожащими алмазными огнями играла Ялта» (Н.;3.110-111). И все сливалось в одно «огненное» беспокойство.

Но в жизни Мартына эти ялтинские манящие *огни* возникли не впервые – воспоминания о них наложились на впечатления более ранние, детские:

«девятилетний Мартын, в одной рубашке, с похолодевшими пятками, стоял на коленках у вагонного окна; южный экспресс шел по Франции» (Н.;3.111).

С этой поездки «Мартын страстно полюбил поезда, путешествия, дальние огни» (Н.;3.114), а манящие и таинственные *огни*, предвещавшие нечто сверхъестественно прекрасное, «для чего только и стоит жить» (Н.;3.111), – стали одной ведущих тем его судьбы. На протяжении всего повествования мотивы *огней* и *путешествия* развивались в неизменной взаимной близости. Мотив *огней* прочерчивает текст, словно напоминая и предвещая осуществление главного в жизни героя поступка.

Но вот обрамляющий мотив *огней* начинает закругляться, и, наконец, завершает свое композиционное движение в конце ХL главы.

Спасаясь бегством от несчастной любви, Мартын уезжает из Берлина, пересаживается в поезд на Лион и вдруг при взгляде в окно узнает те самые *огни* своего детства. Он

«вспомнил вдруг детское свое путешествие по югу Франции, и вот это откидное сидение у окна, и матерчатый ремень, при помощи которого можно было управлять поездом, и дивную мелодию на трех языках, – особенно: периколоза ... Он подумал, – какая странная, странная выдалась жизнь, – ему показалось, что он никогда не выходил из экспресса, а просто слонялся из одного вагона в другой <…> лес и вьющаяся в нем тропинка <…> А тут, в этом спальном вагоне, тут ехало, должно быть, детство его <…> И вдруг Мартын увидел в окно то, что видел и в детстве, – огни, далеко, среди темных холмов; вот кто-то их пересыпал из ладони в ладонь и положил в карман» (Н.;3.212-213).

Герой вышел на неизвестной станции и, руководствуясь указаниями встретившейся местной женщины, отправился в деревушку Молиньяк – туда, откуда сияли и манили, по его предположению, волшебные *огоньки*. Там он провел почти все лето, трудясь на ферме работником, оказавшись внутри *соблазнительн*ой *пригоршни огней*, *звавших* «его еще в детстве» (Н.;3.214), – внутри сказки. Пребывание на этой *сказочной ферме* (Н.;3.219), где герой жил, как простой сезонник, выполняя вполне реальную и самую обыкновенную физическую работу, оказалось поистине сказочным – вне пространственных координат материального мира. Он

«забыл посмотреть с платформы на вокзальную вывеску, и теперь не знает названия города, в который попал. Это приятно взволновало его. Как знать, – быть может, он уже за пограничной чертой... ночь, неизвестность... сейчас окликнут...» (Н.;3.214).

Мартын словно выпал из пространства и

«насладился сполна чувством путевой беспечности, – он, потерянный странник, был один в чудном мире, совершенно к нему равнодушном, – играли в воздухе бабочки, юркали ящерицы по камням, и блестели листья, как блестят они и в русском лесу, и в лесу африканском» (Н.;3.216).

# Так позднее, в «Даре» отец Годунова-Черданцева «реально» оказывался в иллюзорном месте – у подножья радуги.

Но в последний момент, когда Мартын уже сел на обратный поезд, оказалось, что его чудесные *огоньки* находятся совсем в стороне от обманного Молиньяка, где Мартын жил все лето и который казался ему местом его мечты.

«“Скажите, – обратился Мартын к кондуктору, – вон эти огни, это – Молиньяк?” “Какие огни?” – спросил тот и взглянул в окно, – но тут все заслонил вдруг поднявшийся скат. “Во всяком случае это не Молиньяк, – сказал кондуктор. – Молиньяк не виден отсюда”» (Н.;3.219).

А для Мартына мираж все мерцал и манил даже после своего исчезновения:

«горсть огней вдалеке, в подоле мрака, между двух черных холмов: огни то скрывались, то показывались опять, и потом заиграли совсем в другой стороне, и вдруг исчезли, словно их кто-то накрыл черным платком» (Н.;3.111).

Больше слова *огни – огоньки* в тексте не возникали, плавно преобразившись в завершающую фазу доминантной темы *картины сказочного леса*. Нить от детского воспоминания в поезде протягивается к впечатлениям ялтинским: «Мартын, в одной рубашке, с похолодевшими пятками, стоял на коленках» – у окошка поезда и под акварелью.

И если мотив *огней* завершал выпадение героя из пространства в летнем эпизоде, то мотив *картины* – его выход из *времени* в финале. «Набоков убирает время из картины, — замечает М. Шраер. — Герои тоже уходят из пространства текста, a остаётся только пейзаж — форма искусства, которая разворачивается только в пространстве»[[152]](#endnote-143).

Мотив *остановившегося времени* возник уже на первых страницах романа: дед Мартына, швейцарец Эдельвейс, за мгновение до смерти открыл золотую крышечку своих часов – и стрелки, по преданию, остановились, запечатлев момент его ухода из земной жизни. Впрочем, окончательно он исчез из земного измерения позже:

«И только в тысяча девятьсот восемнадцатом году дедушка Эдельвейс исчез окончательно, ибо сгорел альбом, сгорел стол, где альбом лежал, сгорела и вся усадьба, которую, по глупости, спалили целиком, вместо того, чтобы поживиться обстановкой, мужички из ближней деревни» (Н.;3.97).

Как видим, роман начинается и заканчивается остановкой времени в связи с уходом из материального мира – сначала деда Эдельвейса, а затем его внука. Круг замкнулся – на Советской России, ибо, как сказано в эпиграфе к «Дару», «*Россия - наше отечество. Смерть неизбежна*» (Н.;4.191).

В конце концов герой «Подвига» окончательно «исчез» (Н.;3.247) – сперва выпав из пространства в эпизоде лета на сказочной ферме, из времени – в финале романа.

Обратимся к названию романа – «Подвиг». В словаре В. Даля на слово «подвиг» указано несколько значений, в том числе: «Доблестный поступок, дело, или важное, славное деяние» и «путь, путешествие, поездка, движение»[[153]](#endnote-144). Оба эти значения структурируют судьбу Мартына. Ключевое слово «подвиг» в тексте появляется лишь дважды (Н.;3.190,248) и еще раз – в названии, зато *путешествие* и его синонимы и слова того же лексического ряда (*вояж, поезд, экспедиция, дорога, путь, тропинка* и др.) – многократно[[154]](#endnote-145). «Путешествие» оказывается пророческим эвфемизмом «подвига» Мартына.

Так реализует себя главный тезис эстетики Набокова: «всякая великая литература – это феномен языка, а не идей» (Н1.;1.511). В мире Набокова не тот или иной феномен «жизни действительной» обретает словесное выражение, а, напротив, слово наливается плотью реальности. Здесь слово структурирует реальность, а не реальность – слово.

Замечательная тому иллюстрация – то, как преображается эпизод с убийством эрг-герцога Франца Фердинанда в детском воображении Мартына из-за перемены слов – неведомого мальчику «Сараево» на «сарай»:

«Это было как раз в год, когда убили в сарае австрийского герцога, – Мартын очень живо представил себе этот сарай, с хомутами по стене, и герцога в шляпе с плюмажем, отражающего шпагой человек пять заговорщиков в черных плащах, и огорчился, когда выяснилась ошибка» (Н.;3.101-102).

Причем вместо ожидаемого стилевого снижения слова эпизод, напротив, обрел, благодаря флеру литературности, романтико-героический колорит.

Но вернемся к слову «подвиг»: оно реализует в сюжете романа оба своих значения – «доблестный поступок» и «путь, путешествие», а образы-мотивы *огней* и *картины сказочного леса* символически подсвечивают движение этих событийных линий в романе.

Первое из значений слова «подвиг» – «доблестный поступок», неразрывно связано с ирреально-мистическим структурным уровнем романа.

Не случайно перед тем, как отправиться в свою тайную «экспедицию», Мартын еще раз взбирается на скалы по тропинке и проходит по тому «знакомому» узенькому «карнизу» над пропастью, по которому он раньше сумел пройти спонтанно, но не осмелился повторить свой «подвиг» сознательно. Парадокс в том, что как раз это вторичное, уже сознательное восхождение кажется совершенно бессмысленным. Не даром современный исследователь именно двукратное восхождение называет «пиковой точкой»[[155]](#endnote-146) в череде мистических инициаций героя.

Герой «Подвига» — личность романтическая, мечтательная. Однако мечтательность Мартына имеет, как уже давно замечено исследователями, одну уникальную особенность: в противоположность общепринятым представлениям о нереальности и несбыточности романтических грез, то, что представляется его воображению почти всегда сбывается и становится действительностью. Сам

«Мартын, вспоминая, подмечал некую особенность своей жизни: свойство мечты незаметно оседать и переходить в действительность, как прежде она переходила в сон: это ему казалось залогом того, что и нынешние его ночные мечты, – о тайной, беззаконной экспедиции, – вдруг окрепнут, наполнятся жизнью, как окрепла и оделась плотью греза о футбольных состязаниях» (Н.;3.177).

Так в совершенном противоречии с ожиданиями читателя, воспитанного на реалистических произведениях и их внутренней логике, герой, уже представляющий в своем воображении свою блестящую игру голкипера, вовсе не пропускает мяч реальный, а, напротив, мастерски ловит его.

Здесь читатель даже на мгновение сомневается: что это – действительно или сон продолжается? Но все произошло «на самом деле». В эпизоде на футбольном матче на глазах читателя свершается нечто совершенно удивительное и невозможное: не только осуществляется детская мечта героя о карьере футболиста, но обретают реальное завершение его ни разу не завершенные во *сне грезы* о блестящей игре голкипера:

«Игроки встали по местам, раздался свисток. И вдруг волнение Мартына совершенно исчезло, и, спокойно прислонившись к штанге своих ворот, он поглядел по сторонам <…> Игра повелась далеко, в том конце поля, и можно было наслаждаться холодом, матовой зеленью, говором людей, стоявших тотчас за сеткой ворот, и гордым чувством, что отроческая мечта сбылась <…> В детские годы сон обычно наступал как раз в эти минуты начала игры, ибо Мартын так увлекался подробностями предисловия, что до главного не успевал дойти и забывался. Так он длил наслаждение, откладывая на другую, менее сонную, ночь самую игру <…> и вот, топот ног близится, вот уже слышно храпящее дыхание бегущих, вот выбился рыжий и несется, вздрагивая коком, и вот – от удара его баснословного носка мяч со свистом низко метнулся в уголок ворот, – голкипер, упав, как подкошенный, успел задержать эту молнию, и вот уже мяч в его руках, и, увильнув от противников, Мартын всей силою ляжки и икры послал мяч звучной параболой вдаль, под раскат рукоплесканий» (Н.;3.178-179).

У Мартына в «жизни действительной» не только мечты осуществляются, но, что совсем уже невероятно, его сны не просто сбываются, но наяву продолжаются.

Более того, герой В. Сирина обладал даром «космической синхронизации»[[156]](#endnote-147), как это назвал В. Александров, имея в виду, что «основу набоковского творчества составляет эстетическая система, вырастающая из интуитивных прозрений трансцендентальных измерений бытия»[[157]](#endnote-148). Ведь

«у всякого человека с большим воображением бывают грезы пророческие, – такова математика грез» (Н.;3.197).

Так в жизни Мартына возникают моменты осознанных и бессознательных предчувствий, предощущений и пророческих переживаний. Иногда то были пророчества очень серьезные, когда

«петербургский отрок Мартын снился себе самому изгнанником, и подступали слезы, когда, на воображаемом дебаркадере, освещенном причудливо тускло, он невзначай знакомился – с кем?.. – с земляком, сидящим на сундуке, в ночь озноба и запозданий, и какие были дивные разговоры! Для роли этих земляков он попросту брал русских, замеченных им во время заграничной поездки, – семью в Биаррице, с гувернанткой, гувернером, бритым лакеем и рыжей таксой, замечательную белокурую даму в берлинском Кайзергофе, или в коридоре норд-экспресса старого господина в черной мурмолке, которого отец шепотом назвал “писатель Боборыкин”, – и, выбрав им подходящие костюмы и реплики, посылал их для встреч с собой в отдаленнейшие места света. Ныне эта случайная мечта – следствие Бог весть какой детской книги – воплотилась полностью и, пожалуй, хватила через край» (Н.;3.197).

Одно из таких – когда герой совершенно спонтанно в письме к матери упоминает о почтальоне, который принесет ей это письмо, и вымарывает это место, но видение *почтальона* оказывается пророческим[[158]](#endnote-149).

Или вот:

«Подняв голову, Мартын вдруг настораживался, словно был какой-то смутный призыв в этой гармонии ночи и свеч <…> Чем она манит так, эта гостиница <…>? Но манила она несомненно, подавала тихий знак, солнце вспыхивало в окнах. Мартына даже пугала эта таинственная навязчивость, эта непонятная требовательность, бывавшая у какой-нибудь подробности пейзажа» (Н.;3.132,152).

И таких эпизодов в тексте несколько: то вдруг представляется герою, как он будет умирать, и одно из его видений, по-видимому, верно (см., например: Н.;3.164); то привидится сон о *грузинах,* которые *не едят мороженого*, а спустя годы встречает важную в своей жизни личность – террориста и заговорщика Грузинова, который, как оказалось, *мороженого никогда не ест*  и др. И, наконец, фатальное, хотя и неосознанное, словно завуалированное предчувствие: «Почему так трудно вообразить себя сорокалетним человеком?» (Н.;3.234)

Но ближе к концу романа, в финальных его главах произойдет странная перестановка: пророческие предчувствия как бы переселятся – изнутри сознания героя вовне. Текст будет едва ли не испещрен словами «“Прощай» (Н.;3.185,219,221,230,239,246) и «в последний раз» (Н.;3.229). И мать, хотя и «со смехом», явно не понимая истинного значения своих слов, скажет: ты «не вернешься» (Н.;3.221). И на улице вокруг – «женщина в трауре» катит колясочку и бежит *черная левретка* (Н.;3.242) – «все как будто заговорило, требуя к себе внимания в виду скорой разлуки» (Н.;3.230). А внутри, на уровне сознательном – успокоительные мечты о том, как он вернется в Берлин, слегка раненный в левое («непременно в левое» - Н.;3.170) плечо, и будет о своем приключении рассказывать Соне; обещание дяде вернуть деньги летом и, наконец, как заклинание – «“Что это в самом деле <…> Ведь я же вернусь. Я должен вернуться”» (Н.;3.242), я еду «на двадцать четыре часа, – и затем обратно» (Н.;3.244). И Мартын тут же оставляет другу четыре открытки с просьбой посылать их матери по одной в неделю.

От неразличения действительного и вымышленного рождается еще одна, несколько неожиданная черта Мартына: он любит приврать, хотя в жизни «было так много другого, подлинного» (Н.;3.228).

«Стремясь <…> возбудить зависть, Мартын нахрапом <…> рассказал о своих странствиях, бессознательно прибавив кое-что из присочиненного в угоду Бэсс, и едва заметив, как вымысел утвердился. Эти преувеличения были впрочем невинного свойства: два три пикника на крымской Яйле превратились в постоянное бродяжничество по степям, с палкой и котомкой, Алла Черносвитова – в таинственную спутницу поездок на яхте, прогулки с ней – в долгое пребывание на одном из греческих островов, а лиловая черта Сицилии – в сады и виллы <…> “Доить очень весело”, – сказал Мартын, и показал двумя расставленными пальцами, как это делается (как раз доить коров ему в Молиньяке не проходилось <…> Батрачил на фермах, бродяжничал, а по воскресеньям одевался барином и ездил кутить в Монте-Карло. Очень интересная вещь – рулетка» (Н.;3.139,228,236).

Замечательно при этом, что «разговорный запас» (Н.;3.236) о впечатлениях «действительных» у героя В. Сирина, как правило, иссякает быстро, зато вымысел часто выглядит более правдоподобным, чем действительное. Поистине в каждом из нас живет Хлестаков! Надо, правда, заметить, что известный дар гоголевских персонажей – не только Хлестакова, но и Ноздрева – весьма сродни сочинительству. Не случайно, конечно, что имя вымышленной стране – Зоорландия, так удачно придумал именно Мартын. А подсказавшая это название *белочка* – часто выполняющая у Набокова функцию счастливого предзнаменования (как, например, позднее в романе «Пнин»), «играя в прятки, толчками поднялась по стволу и куда-то исчезла» (Н.;3. 205). Этот симпатичный зверек предсказывает / указывает герою его будущий путь на родину – в страшное государство, «где в сумраке мучат толстых детей, и пахнет гарью и тленом» (Н.;3.208).

Заметим, что после того как Соня предала их общий с Мартыном вымысел о стране Зоорландии, пересказав сюжет очередному поклоннику – писателю Бубнову, а тот опубликовал рассказ, – путь в Зоорландию для Мартына оказался закрытым, и он устремился в другую метафикшн – *акварель волшебного леса*.

И, наконец, –

«в этот последний университетский год Мартын то и дело чуял кознодейство неких сил, упорно старающихся ему доказать, что жизнь вовсе не такая легкая, счастливая штука, какой он ее мнил» (Н.;3.172)

Реальность метафизическая здесь подталкивала героя к «подвигу».

Так в индивидуальном сознании удивительным образом соединяются две реальности – мира физического и ирреально-мистического:

И, наконец, еще одна удивительная особенность мироощущения Мартына-романтика: несмотря на любовь к уединению и острое переживание своего «изгнанничества», он обладает даром восторженно наслаждаться прелестью и очарованием бытия материального, всеми доступными радостями «жизни действительной» – будь то футбол или аскетический быт и простой труд на ферме, прелесть летнего вечера или очарование ночи в Крыму на Яйле, физическое наслаждение от управления автомобилем. А случалось, что и просто изумительными красивыми пирожными и даже обжираться ими, «пока не слипались кишки» (Н.;3.172). В абсолютном противоречии с романтической «надзвездностью» натуры, для Мартына характерны моменты чисто физической эйфории, восторга и подъема всех жизненных сил, когда он чувствовал

«Прочное ощущение счастья, как-то связанное с силой в плечах, со свежей гладкостью щек или недавно запломбированным зубом <…> [он – А.З.) здоров, силен, что завтра, послезавтра и еще много, много дней – жизнь, битком набитая всяким счастьем» (Н.;3.180) и др.

В восприятии романтика Мартына прекрасны обе реальности – и физическая, и метафизическая.

Но еще прекраснее для героя «Подвига» реальность метафикшн:

«Мартын был из тех людей, для которых хорошая книжка перед сном – драгоценное блаженство. Такой человек, вспомнив случайно днем, среди обычных своих дел, что на ночном столике, в полной сохранности, ждет книга, – чувствует прилив неизъяснимого счастья» (Н.;3.164).

Поэтому реальность материального мира часто сплетается с художественной, мечты и грезы почти всегда окрашены в краски метафикшн:

«И все шло Мартыну в прок, – и хрустящее английское печенье, и приключения Артуровых рыцарей, – та сладкая минута, когда юноша, племянник, быть может, сэра Тристрама, в первый раз надевает по частям блестящие выпуклые латы и едет на свой первый поединок; и какие-то далекие, круглые острова, на которые смотрит с берега девушка в развевающихся одеждах, держащая на кисти сокола в клобучке; и Синдбад, в красном платке, с золотым кольцом в ухе; и морской змий, зелеными шинами торчащий из воды до самого горизонта; и ребенок, нашедший место, где конец радуги уткнулся в землю; – и, как отголосок всего этого, как-чем то родственный образ, – чудесная модель длинного фанерно-коричневого вагона в окне общества спальных вагонов и великих международных экспрессов, – на Невском проспекте, в тусклый морозный день с легкой заметью, когда приходится носить черные вязаные рейтузы поверх чулок и штанишек <…> одной из самых сладостных и жутких грез Мартына была темная ночь в пустом, бурном море, после крушения корабля, – ни зги не видать, и он один, поддерживающий над водой креолку, с которой накануне танцевал танго на палубе <…> и было трудно завлечь его [«реального» мальчика Колю – А.З.] в любимые Мартыновы игры и превратить его в мужа креолки, случайно выброшенного на тот же необитаемый остров <…> Мартын, с замиранием, с восторгом себе представлял, как – совершенно один, в чужом городе, в Лондоне, скажем, – будет бродить ночью по неизвестным улицам. Он видел черные кэбы, хлюпающие в тумане, полицейского в черном блестящем плаще, огни на Темзе, – и другие образы из английских книг <…> Да, он опять попал в Россию. Вот эти великолепные ковры – из пушкинского стиха» (Н.;3.101,109,133,152) и др.

Подсвечен литературными впечатлениями образ первой возлюбленной Аллы Черносвитовой:

«рядом со смеющейся растрепанной женщиной: яркую юбку то швырял, то прижимал ей к коленям ветер, наполнявший когда-то парус Уллиса <…> Майн-Ридов герой, Морис Джеральд, остановив коня бок о бок с конем Луизы, обнял белокурую креолку за гибкий стан, и автор от себя восклицал: “Что может сравниться с таким лобзанием?”» (Н.;3.120,121).

А сама эта love story походила на некий артефакт – на переводную картинку, где «полупрозрачная пленка» его романтического воображения, покрывавшая вполне банальную реальность курортного романа, придавала ей изящество и очарование.

«На нее, на эту заглавную картинку, оказавшуюся после снятия полупрозрачного листка, грубоватой, подчеркнуто яркой, Мартын снова опустил дымку, сквозь которую краски приобретали таинственную прелесть» (Н.;3.126).

И, наконец, все три структурных уровня романа порой органично соединяются в картинах жизни внутреннего мира героя – синтезы, где предметы мира *физического* органично сплетаются с *мечтами* и *грезами*, а те, в свою очередь, навеяны впечатлениями *литературными*. Так,

«Сколько раз на большой дороге своей мечты он, в бауте и сапогах с раструбами, останавливал то дилижанс, то грузный дормез, то всадника, и дукаты купцов раздавал нищим. В бытность свою капитаном на пиратском корвете, он, стоя спиной к грот-мачте, один отбивал напор бунтующего экипажа. Его посылали в дебри Африки разыскивать Ливингстона, и, найдя его наконец – в диком лесу, в безымянной области, – он к нему подходил с учтивым поклоном, щеголяя сдержанностью. Он бежал с каторги через тропические топи, он шел к полюсу мимо удивленных, торчком стоявших, пингвинов, он на взмыленном коне, с шашкой наголо, первым врывался в мятежную Москву <…> он впервые почувствовал, что в конце концов он изгнанник, обречен жить вне родного дома. Это слово “изгнанник” было сладчайшим звуком: Мартын посмотрел на черную еловую ночь, ощутил на своих щеках байронову бледность и увидел себя в плаще <…> вообразил, как, после многих приключений, попадет в Берлин, явится к Соне, будет, как, Отелло, рассказывать, рассказывать... <…> все это для Мартына сливалось во что-то удивительное, очаровательное, а свинцовая боль в голове и ломота в плечах тоже казались ему возвышенного, романтического свойства: ибо так плыл раненый Тристан сам друг с арфой <…> Ныне эта случайная мечта – следствие Бог весть какой детской книги – воплотилась полностью и, пожалуй, хватила через край <…> все то сокровенное, заповедное, чем связаны были между собой эта экспедиция и его любовь, и “унылая пора, очей очарованье”» (Н.;3. 108,184,190,234) и др.

Соединяет все три уровня реальности доминантный мотив *пути*: жизнь героя стремительно летит по «большой дороге» не только «своей мечты» (Н.;3.108), но и путешествий по миру физическому, уйдя наконец в сказку по тропинке с картинки над детской кроваткой. А вот своего рода метафорическая квинтэссенция трехмерной реальности романа: это эпизод в горах, когда герой ощущает себя словно во сне, обставленном в духе и стиле дурного театрального представления, – карниз над пропастью «напоминал бутафорию кошмаров» (Н.;3.159-160).

В тексте трехмерный синтез распадается на отдельные структурные потоки – *материальный*, *трансцендентный*, *металитературный*, каждый из которых развивается уже самостоятельно, взаимодействуя с другими потоками, то сплетаясь, то разделяясь между собой.

С раннего детства мудрая мать (неслучайно ее имя – София), читая ему книжки – сказки и приключения, развивала и пестовала в своем сыне то таинственное «чувство» (Н.;3.100), названию которому сама не могла подобрать, но которое, по-видимому, и составляло главное в его личности, – это было

«волнение, которое Мартын узнал, и которое с той поры, в различных проявлениях и сочетаниях, всегда уже сопутствовало его жизни» (Н.;3.100).

Это особенное чувство, название которому было найдено лишь позднее:

«Чувство богатого одиночества, которое он часто испытывал среди толпы, блаженное чувство, когда себе говоришь: вот, никто из этих людей, занятых своим делом, не знает, кто я, откуда, о чем сейчас думаю, – это чувство было необходимо для полного счастья» (Н.;3.133).

Позволю себе предположить, что это было острое переживание полноты бытия, его трехмерности. Именно оно волновало молодого человека и давало ощущение полноты и счастья жизни – внутри самого себя. То было ощущение своей единственности – среди множества людей, которые этой многомерности не знают.

Очередной набоковский парадокс: герой, сфокусировавший в себе все три измерения бытия и запечатлевший их в своей личности, из мироздания выпал, а в финале вообще бесследно исчез![[159]](#footnote-10). Отчего эта столь внутренне богатая, по существу, всеобъемлющая личность исчез, «словно растворился в воздухе» (Н.;3.247)? Разгадка этого парадокса – ключ к тайне всего романа.

Здесь, впрочем, многие мне возразят, что личность Мартына далека не всеобъемлющая: ведь он лишен дара *сочинительства*. Сам Набоков этот изъян подчеркивал: «в множество даров, излитых мною на Мартына, я намеренно не включил талант»[[160]](#endnote-150).

Именно отсутствие *таланта* у героя, как ни парадоксально, подчеркнуто резко обнаруживает одну из важнейших черт его личности: Мартын – герой автобиографический. Кроме таланта, здесь от Автора почти все, как в судьбе, так и в самом характере[[161]](#endnote-151).

И вот замечательный пассаж из Предисловия к английскому переводу романа:

«белый ферзь имеет четыре свободных клетки в своем распоряжении, но на любой из них он будет мешать (такая сильная фигура — и «мешать»!) одному из белых коней в четырех вариантах мата; другими словами, будучи совершенно бессмысленной и вредной обузой на доске, не играя никакой роли в последующем развитии партии, он должен уйти в изгнание в нейтральный угол, позади инертной пешки и пребывать там в бездействии и безвестности. Сочинение этой задачи было чудовищно сложно. Как и “Подвига”»[[162]](#endnote-152).

Если продолжить предложенную аналогию между «Подвигом» и шахматной задачей, то неизбежно возникает недоумение: а зачем в романе герой – самая сильная среди других персонажей личность, если единственная его функция – всем мешать? В шахматной композиции присутствие на доске ферзя – заданное условие, по-видимому, усложняющее решение. Но с художественного поля романа персонажей нефункциональных убирают. Зачем же В. Сирин сочинил такой роман, где роль главного героя отдана самому ненужному, хотя и самому сильному персонажу?

Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к анализу той модели взаимоотношений *Автор – герой*, которую писатель заложил в структуру своего романа.

Главное и почти единственное отличие молодого главного героя от его столь же молодого Автора – отсутствие «таланта». Впрочем, мы уже видели, что начатки творческого дара, хотя и в виде умения правдоподобно приврать, в личности героя все же присутствуют.

И здесь необходимо обратить внимание на повествовательную ткань романа: она сверхнасыщена поэтической образностью – метафорами, метонимиями (особенно одушевляющими), другими тропами и фигурами речи. Вот, например, насыщенная поэтическими тропами картина:

«Когда, поздно вечером, умирало священное пламя камина, он кочергой скучивал мелкие, еще тлеющие остатки, накладывал сверху щепок, наваливал гору угля, раздувал огонь фукающими мехами или, занавесив пасть очага просторным листом “Таймса”, устраивал тягу: напряженный лист приобретал теплую прозрачность, и строки на нем, мешаясь с просвечивающими строками на исподе, казались диковинными знаками тарабарского языка. Затем, когда гул и бушевание огня усиливались, на газетном листе появлялось рыжее, темнеющее пятно и вдруг прорывалось, вспыхивал весь лист, тяга мгновенно его всасывала, он улетал в трубу, – и поздний прохожий, магистр в черном плаще, видел сквозь сумрак готической ночи, как из трубы вырывается в звездную высь огневласая ведьма» (Н.;3.138).

Одна из первых критиков «Подвига», Ю. Сазонова, отметив эту особенность повествовательной манеры В. Сирина, отнеслась к ней негативно: «у него точно сохранились “веснушки молодости”, которые, на самом деле, не связаны с сущностью его дарования. Чересчур “нарядные” эпитеты, вроде “шелкового моря”»[[163]](#endnote-153).

Однако насыщенный метафорами нарратив «Подвига» отнюдь не свидетельство юношеской напыщенности еще неумелого сочинителя – это художественно функциональный прием, весьма значимая особенность повествовательной манеры.

В «Подвиге» повествование ведется исключительно от третьего лица – «от имени автора, как бы невидимого, но всеведущего существа». Больше того, не только обо всем, что происходит в жизни Мартына Эдельвейса, но и о его чувствах, переживаниях, впечатлениях и мыслях читатель узнает от повествователя. Собственно герою принадлежат лишь короткие реплики в диалогах. В результате «цветистый» стиль сочинителя с лихвой компенсирует отсутствие художественного «таланта» у героя. Более того, начатки сочинительства у героя словно прорастают в писательский дар Автора. Возникает эффект почти полного слияния героя и Автора. И все же граница между ними остается … потому что герою предназначено выполнить то, что предначертал ему Автор.

Так какой же «подвиг» поручил совершить В. Сирин своему герою?

Но сначала несколько слов о кажущейся – как персонажам романа, так и его читателям, – «бессмысленности» поступка Мартына. «Мартын едет в Советскую Россию, – писал Г. Адамович, – но мог бы с тем же основанием отправиться и на Полинезийские острова: в логике романа ничего не было бы нарушено»[[164]](#endnote-154).

Однако при внимательном перечитывании текста читатель заметит, что герою В. Сирина отнюдь не все равно куда бежать (хотя перед «побегом» он действительно все острее ощущает свое одиночество среди людей – «Мартыну стало казаться, что не только Соня, но и все общие знакомые, как-то его сторонятся, что никому он не нужен и никем не любим» – Н.;3.208), – его тянет на родину. Вдруг пахнет на него каким-то фантастическим веянием донесенное в его «изгнанничество» видение из России: то Мартын вспоминал «густую, еловую опушку русского парка сквозь синее ромбовидное стекло на веранде» (Н.;3.128), то «при случайном, смутном, почему-то миртовом дуновении» он вместе с приятелем одновременно почувствуют, что «“пахнет Крымом”» (Н.;3.149), то, гуляя по альпийским горам и лугам, «с восторгом предвкушал» увидеть чисто русский пейзаж –

«прохваченную солнцем осеннюю глушь, с паутинами, растянутыми на лучах, с зарослями царского чая в сырых ложбинках, – и вдруг просвет, и дальше – простор, пустые осенние поля и на пригорке плотную белую церковку, пасущую несколько бревенчатых изб, готовых вот-вот разбрестись, и вокруг пригорка ясную излучину реки с кудрявыми отражениями» (Н.;3.121-122).

Исследователи уже давно отмечали сродство финала «Подвига» с предощущаемой трагической развязкой одного из стихотворений В. Сирина – «Расстрел» (1927):

*Бывают ночи: только лягу,*

*в Россию поплывет кровать;*

*и вот ведут меня к оврагу,*

*ведут к оврагу убивать.*

*Проснусь, и в темноте, со стула,*

*где спички и часы лежат,*

*в глаза, как пристальное дуло,*

*глядит горящий циферблат.*

*Закрыв руками грудь и шею,-*

*вот-вот сейчас пальнет в меня!-*

*я взгляда отвести не смею*

*от круга тусклого огня.*

*Оцепенелого сознанья*

*коснется тиканье часов,*

*благополучного изгнанья*

*я снова чувствую покров.*

*Но, сердце, как бы ты хотело,*

*чтоб это вправду было так:*

*Россия, звезды, ночь расстрела*

*и весь в черемухе овраг!* (Н.;2.586)*.*

В «Подвиге» Набоков сублимировал свою тайную мечту и одновременно кошмар ночного сновидения о возвращении на родину.

Мартын Эдельвейс уходит в реальность метафикциональную – в мир *русской сказочной фауны*, скрывавшегося в невидимой глазу глубине нарисованной его бабкой волшебной акварели. Он воссоединяется с Творцом – своим и сочиненной Им художественной реальности. Герой «Подвига», реализовав в романной действительности тайное устремление своего Автора, исчезает, перейдя в иное измерение бытия – на уровень сверхсознания Создателя.

А теперь вернемся к вопросу, заданному в начале статьи: не ошибся ли писатель, назвав поступок своего героя «подвигом»? Надо полагать, что не ошибся. Слово «подвиг», как мы уже говорили, прозвучало, кроме заглавия, в тексте романа только два раза. Первый раз – в романтически возвышенном пассаже, опровергавшем расхожее мнение о ХХ в. как о «черной» дыре в истории развития человеческого духа. Напротив, утверждал Мартын,

«Такого блеска, такой отваги, таких замыслов не было ни у одной эпохи. Все то, что искрилось в прежних веках, – страсть к исследованию неведомых земель, дерзкие опыты, подвиги любознательных людей, которые слепли или разлетались на мелкие части, героические заговоры, борьба одного против многих, – все это проявлялось теперь с небывалой силой» (Н.;3.190).

Это было обобщенное суждение о «подвиге» вообще как характеристике ХХ в.

На последних страницах романа слово прозвучало уже применительно лично к Мартыну:

«Я никак не могу понять, как молодой человек, довольно далекий от русских вопросов, скорее, знаете, иностранной складки, мог оказаться способен на... на подвиг, если хотите» (Н.;3.248).

К тому же, Зиланов – персонаж, отнюдь не склонный к романтической героизации действительности. Как мог он понять смысл и суть поступка Мартына?! Заметим также: почему-то именно после перехода Мартына через границу Советской России все, не только Зиланов, понимают истинный масштаб личности этого молодого человека и то, что он совершил нечто героическое, в то время как раньше в нем видели лишь какого-то странного юношу, неприкаянного бездельника. «Ты – ничто, просто путешествующей барчук”» (Н.;3.204) – бросила ему однажды Соня, выразив в этих жестоких словах общее мнение. Почему же теперь все поняли истинно героический смысл поступка героя?

Очевидно, *личное* здесь стало воплощением устремления *коллективного*. Обратимся к глубинному, скрытому в морфемной структуре слова смыслу: «по-двиг» /«по-двиг-ну-ть» – значит сдвинуть с места нечто тяжелое, неподвижное.

# Подвиг в том, что герой осуществил тайное и неистребимое, несмотря на всю неосуществимость и смертельную опасность этого предприятия, стремление всех русских «в рассеянии сущих», и Автора в том числе, вернуться в Россию.

# глава iV. «камера обскура» (1933) – координация *этического – трансцендентного* – *эстетического*.

«Камера обскура», сравнительно с другими произведениями Набокова (В. Сирина), не столь популярна у набоковедов[[165]](#endnote-155) – роман как-то негласно было принято не считать «великим». И это можно понять: с момента своего появления он представлялся критикам очевидно *легковесным и поверхностным*[[166]](#endnote-156). А в то же время поразительно притягательным и впечатляющим, словно таящим в глубине своего текста нечто несопоставимое по своему значению с адюльтерным сюжетом расхожей «фильмы».

Принято считать, что «Камеру обскура» организует метафора «*кино­глаза*»[[167]](#endnote-157). Б. Бойд писал:

«Послушная хлопкам кинематографической ‟хлопушки”, ‟Камера обскура‟, в отличие от других произведений писателя, не способна распахнуть все ставни, люки и двери сознания»[[168]](#endnote-158).

С этим, однако, трудно согласиться, ибо слишком многое в романе не поддается выражению кинематографическими средствами того времени. Развернутая метафора «*кино­глаза*» опреде­ляет хотя и очень важный, но все же не главный ракурс восприятия романа. Нельзя забывать, что «Камера обскура», как и все произведения Набокова, предполагает несколько уровней прочтения.

Действительно, если рассматривать роман на уровне событийном (сюжет и его перипетии, сценическое решение многих эпизодов, типажность персонажей и др.), то его эстетика вполне соответствует стилистике «синематографа» того времени.

Кречмар находится в фокусе треугольника более чем банального: *жена* (Аннелиза) *← Кречмар → любовница* (Магда)[[169]](#footnote-11). И решен конфликт до примитивности ясно – совершенно в духе черно-белого немого кино. «Любовь слепа» (Н.;3.338): герой – простак, не видит, что его надувают, бросает прекрасную жену ради «дрянной девчонки» – за это его поражает слепота физическая. Все предельно просто и понятно. Чуть усложняет конфликт то, что свой выбор Кречмар делает не просто между *женой* и *любовницей*, но между сексом вялым и бурным – эта раздвоенность между страстно желаемым и имеемым мучила героя в продолжение всей жизни до встречи с Магдой. Художественное воплощение и такого конфликта средствами кинематографа вполне возможно.

В кричащем противоречии с эстетикой черно-белого кинематографа, однако, прежде всего яркая «цветность» повествовательной ткани романа. «Камера обскура» – один из самых *красочных* произведений В. Сирина. Здесь – почти вся цветовая палитра: *красный, малиновый, карминный,*  *каштановый, голубой, кобальтовый, лазурный, оранжевый, зеркально-лиловый, черный - прозрачно белый - оранжевый, мутно-сиреневый, кисейно-белый, кофейно-желтый* и, наконец, всех оттенков *черный*. Такого буйства красок черно-белое кино передать было не в состоянии[[170]](#footnote-12). Набоков словно пишет живописную картину *–* тем самым подавая своему читателю сигнал, что перед ним вовсе не «киноповесть», а литературное сочинение.

В «Камере обскура» цветовая палитра играет очень важную роль, выполняя многообразные смысловые функции.

Безусловно доминирует в цветовой гамме романа *красный*. Впервые он появился в связи с *кинематографом*:

«Через улицу горела красными лампочками вывеска маленького кинематографа, обливая сладким малиновым отблеском снег <…> Шел дождь, блестел красный асфальт» (Н.;3.260).

И здесь нельзя не вспомнить, что *красные фонари* вывешивали на входом в бордели[[171]](#footnote-13). Так *красный* цвет связал в одно два мотива: *кинематограф* и *секс, проституцию*. Логично, что это и цвет Магды.

Так на уровне цветовой символики возникает устойчивый семантический комплекс: *кинематограф – страсть – Магда*. Кречмар вступил в мир кино, и весь мир – даже белый (или грязный в марте) снег и серый асфальт – окрасился в *красный*.

Игра красок, переливы цветовой гаммы, как мы увидим, на протяжении всего текста «Камеры обскура» будут функционировать как семантически значимые.

В символике *цвета* решен и центральный конфликт романа. По мнению Б. Бойда, трагический конфликт романа развивается в плоскости борьбы «за власть над судьбой Кречмара между Горном и его творцом»[[172]](#endnote-159). Заметим, однако, что *автор* произведения и его *персонаж* — субъекты разных уровней, так что противостоять друг другу они не могут по определению. А между тем борьба за душу героя действительно явно ощутима в романе. Кто же (или что?) борется за жизнь главного героя в «Камере обскура»?

В фокусе романа — герой, который на протяжении повествования последовательно делает свой выбор между *добром и злом*,причем, как подчеркивает В. Сирин, вполне осознанно делает его в сторону *зла*. Ведь Кречмар почти сразу понял, что жить с Магдой — значит

«оподлиться безусловно, безоговорочно <…> и всецело отдаться чудовищной, безобразной, почти болезненной страсти, которую возбуждала в нем веселая красота Магды» (Н.;3.293).

И затем, когда умирает дочь:

«Впервые, может быть, за этот год сожительства с Магдой он отчетливо осознавал тот легкий налет гнусности, который сел на его жизнь. Ныне судьба с ослепительной резкостью как бы заставила его опомниться, он слышал громовой окрик судьбы и понимал, что ему дается редкая возможность круто втащить жизнь на прежнюю высоту <…> Обо всем этом он думал честно, мучительно и глубоко» (Н.;3.334).

Таков нравственный срез центрального конфликта «Камеры обскура».

И здесь следует более внимательно поразмыслить над репликой почтальона: «Любовь слепа» [Н.;3.338). Ее принято считать смы­словым ядром романа. Из чего следует вполне оправданный вывод о банальности, на грани примитива его содержания.

На самом деле, эта фраза — одна из ложных подсказок, которые так любил подбрасывать своему читателю Набоков. Не «любовь слепа» — *похоть* слепа.

Ведь Аннелиза, которая продолжает, несмотря ни на что, любить мужа, «проявляет почти телепатическую чувствительность» (Н.;3.323) к его судьбе. В то утро, когда с Кречмаром случилось несчастье, «она проснулась с чувством сильнейшего беспокойства» (Н.;3.364), которое даже вывело ее из оцепе­нения, в каком она находилась со дня смерти дочери. Этот эпизод явно «кине­матографичен»: сперва место катастрофы показано с высоты полета «почтового дирижабля», а затем, уже с фантастической высоты, доступной лишь творческому воображению автора, протягивается незримая ниточка до Берлина, где почувствовала беду Аннелиза. Интуиция любящего сердца отнюдь не «слепа» — она преодолевает огромное расстояние от Берлина до маленькой швейцарской деревушки и видит то, что недоступно даже для летчика, летящего на максимально возможной высоте. Высшие достижения современной техники не сравнятся с интуицией любящего человека — эта мысль воплощена в «кинематографическом» эпизоде романа. В романе есть еще несколько моментов почти сверхъестественных прозрений Аннелизы. И все они связаны с мыслью о любимом (см. Н.;3.323,385).

А вот Кречмара к Магде привязывает только похоть. Ведь *любовь* предполагает постижение любящим личности любимого, его души, а «внутренний мир» Магды остается для Кречмара абсолютно закрытым. Он не имеет ни малейшего понятия о том, какие безобразные чудовища гнездятся там. И всякий раз, как он оказывается на пороге прозрения, нравственного и чисто житейского, — вновь ослепляет его, все глубже затягивая в темную бездну, *любовная падучая* (Н.;3.293), которой он с вос­торгом предается.

Феномен полового рабства глубоко исследован русскими философами начала ХХ в. «Отдаваясь власти половой жизни, человек теряет власть над самим собой, — писал Н. Бердяев. — В неиндивидуализированном половом влечении человек как бы перестает быть личностью, превращаясь в функ­цию безличного полового процесса <…> Пол есть один из источников рабства человека, и источников самых глубоких <…> Жизнь пола обладает способ­ностью порождать эротические иллюзии <…> Любовь может быть величай­шим рабством. Это рабство порождается эротической иллюзией <…> Человек испытывает унизительное рабство пола. Пол терзает человека и порождает многие несчастья человеческой жизни <…> Величайшая пошлость может быть связана с полом»[[173]](#endnote-160).

Трагедию порабощения человека половым влечением и эротической иллюзией Набоков воплотил в «Камере обскуре» с поразительной силой и глубиной проникновения в ее суть. Кречмар, который «совершенно ослеп» (Н.;3.382) от *похоти*, не видит, вернее, не желает видеть очевидного гнусного обмана, судорожно цепляется за миражи, лишь бы иметь возможность продолжать предаваться и далее *любовной падучей*.

И «светлые» мысли, возникавшие в сознании Кречмара, когда, уже находясь под *плотным бархатным мешком*, «в котором он» существовал с тех пор, как ослеп (Н.;3.375), остава­лись эротическими миражами:

«Не всегда, впрочем, Кречмар мог утешаться нравственными рассуждениями, не всегда удавалось ему себя убедить, что физическая слепота есть в некотором смысле духовное прозрение. Напрас­но он обманывал себя тем, что ныне его жизнь с Магдой счастливее, глубже и чище, напрасно думал о ее трогательной преданности» (Н.;3.375-376).

И обман заключался не только и не столько в том, что рядом с несчастным слепым Магда и Горн предавались любовным утехам. Первопричина лжи — в сознании самого Кречмара, ибо сам он желал только одного — секса.

А вот Аннелиза не поддавалась иллюзорным надеждам на возвращение мужа (эпизод в зоопарке с обезьянкой, сбежавшей от своего хозяина – (Н.;3.302)), хотя страдала без мужа ужасно.

Так что причина *слепоты* Кречмара отнюдь не наивность его, как принято считать. В роковой момент, когда герой делает свой жизненный и нравственный выбор в сторону *гнусной* жизни с Магдой, совершается окончательная подмена ценностных ориентиров, и это выраженно в образной системе *палитры красок*. Вспомним: уже собравшись ехать на похороны дочери и уйти от Магды, Кречмар

«быстро пошел в спальню поглядеть в последний раз, как Магда спит. И остано­вившись у постели, впиваясь глазами в это детское лицо с розовыми нена­крашенными губами и бархатным румянцем во всю щеку, Кречмар с ужа­сом подумал о завтрашней жизни с женой, выцветшей, серолицей, слабо пахнущей одеколоном, и эта жизнь ему представилась в виде тускло осве­щенного, длинного и пыльного коридора, где стоит заколоченный ящик и детская коляска (пустая), а в глубине сгущаются потемки. С трудом оторвав взгляд от щек и плеч Магды и нервно покусывая ноготь большого пальца, он отошел к окну. Была оттепель, автомобили расплескали лужи, на углу виднелся ярко-фиолетовый лоток с цветами, солнечное мокрое небо отра­жалось в стекле окна, которое мыла веселая, растрепанная горничная …» (Н.;3.334-335).

Мир Аннелизы кажется Кречмару *бесцветным* — мир Магды *ярким* и *красочным*. И герой вполне естественно выбирает мир *красочный*. Тогда начинает стремительно развиваться возникший ранее мотив *предательства* по отношению к дочери. Кречмар не едет на похороны, а в его сознании совершается чудовищная подмена: Магда окончательно замещает Ирму. Так, войдя в бывшую детскую,

«он никак не мог направить мысль на детство Ирмы, а думал о том, как прыгала здесь и вскрикивала, и ложилась грудью на стол, протянув пинг-понговую лопатку, другая девоч­ка, живая, стройная и распутная» (Н.;3.334).

И, наконец, принимается утешать Магду «самыми нежными словами, какие он только знал, употребляя неза­метно для себя слова, которые он говорил некогда дочери, целуя синяк, — слова, которые теперь как бы освободились после смерти Ирмы» (Н.;3.340). Предательство собственного ребенка выглядит чудовищным. Надо отме­тить, что в мире Набокова любовь к своему ребенку неизменно свята.

И тогда выясняется нечто неожиданное: выбрав *красочный* мир, Кречмар на самом деле выбрал *тьму*. Ведь именно решение не ехать на похороны дочери и остаться с Магдой предопределило ту трагическую аварию и окончательное погру­жение во мрак. Разноцветная палитра *красок* погасла навсегда – мир навеки стал *черным*. Слепота физическая есть прямое следствие слепоты моральной. Эта корреляция подчеркнута текстуально:

«Гладким покровом тьмы он был отделен от недавней очаровательной, мучительной, ярко-красочной жизни, прервавшейся на головокружительном вираже» (Н.;3.375).

На самом деле *мраком* Кречмар был не отделен, а, напротив, связан с *ярко красочной жизнью*. Мотив соседства *красного платья* Магды и *тем­ноты* воплощает это парадоксальное тождество *тьмы* и *красок*. Войдя в подсвеченный *красным* мир *кинематографа – страсти – Магды*, Кречмар оказался в «темной комнате» перевернутых ценностей и представлений о жизни, а когда «окошко» захлопнулось, навсегда погрузился во тьму –нравственную и физическую. Такова переложенная в художественный текст расшифровка метафорического названия романа[[174]](#footnote-14).

В финале прозрения тоже не наступает. И это закономерно. Ведь хотя Кречмара буквально уводят из мира *зла*, он упорно стремится в него вернуться. Может показаться, что маниакальное желание убить Магду, которым одержим Кречмар, свидетельствует о том, что он наконец прозрел. Но приглядимся внимательнее к тексту. Кречмар умоляет Макса:

«Нет. Я сперва должен с ней поговорить — она должна подойти ко мне вплотную, вплотную <…> подождем ее. Я хочу, Макс. Это продлится одну минуту» (Н.;3.387).

На следующей странице это желание получает объяснение: Кречмар хочет прижаться к Магде, чтобы убить ее:

«действительно, долго ли нужно, чтобы в привычной темноте нащупать и, крепко схватив одной рукой, сразу ткнуть стволом браунинга в грудь или в бок и выстрелить — раз, еще раз, до семи раз» (Н.;3.388).

И все же, несмотря на объяснение, образ убийства остается неразрывно связанным с образом эротического объятия, страст­ного чувственного влечения.

Надо заметить, что средствами современного В. Сирину кино не поддается выражению тот глубокий и тонкий психологический анализ сексуальной сферы жизни человека, который и составляет главную ценность романа.

Давно замечено, что роман «Камера обскура» ориентирована на произведения Л. Толстого о супружеской измене (роман «Анна Каренина», повести «Крейцерова соната» и «Дьявол»)[[175]](#endnote-161), а финал повторяет двойную концовку «Дьявола»: по одной версии, герой Л. Толстого убивал себя, по другой — объект своего вожделения. Но если присмотреться внима­тельнее, то окажется, что на самом деле финал «Камеры обскура» не по­вторяет ни одну из толстовских концовок: Кречмар не убивает ни себя, ни Магду — Магда убивает его. И это глубоко знаменательно.

Ведь, в сущности, в лице Магды Кречмар страстно желает и не может убить того *другого*, в ком воплощено для него зло, заключенное в его собственной душе. Но, поскольку, в отличие от героя Л. Толстого Иртенева, который изначально ненавидел в себе это зло — свою похоть, и который над этим злом в себе поднялся, — в душе Кречмара ничего подобного, ни прозрения, ни преображения не произошло, то и убить Магду он не смог. Убивают его.

Присутствует ли хотя бы в подтексте романа нравственное отношение Автора к проблеме «половой любви»? Считается, что нет. Так А.А. Долинин пишет: «Для Набокова сексуальность относится не к плану содержания, а к плану выражения человеческой личности; она представляет собой один из языков, на котором люди говорят друг с другом и с миром, и, следовательно, сама по себе не подлежит моральной оценке»[[176]](#endnote-162).

Набоков и в самом деле абсолютно чужд морализаторству – как явному, так и скрытому. Однако свое понимание критерия нравственности в любви и самого *греха* писатель вполне четко и даже лапидарно сформулировал в лекции о Л. Толстом: «Любовь не может быть только физической, ибо тогда она эгоистична, а эгоистичная любовь не созидает, а разрушает. Значит, она греховна»[[177]](#endnote-163).

В «Камере обскура» впервые В. Сирин-художник воплотил собственную, вполне самобытную концепцию любви и осмелился заглянуть в глубинные, сокровенные и «стыдные» тайники жизни личности и осмыслить их не с точки зрения традиционной общественной морали или религиозных догматических установлений, но в категориях живой, человеческой нравственности.

Философские истоки набоковского понимания Эроса – в русской философской мысли ХХ в., как она высказана в работах Вл. Соловьева, В. Роза­нова, Н. Бердяева, П. Флоренского, А. Жураковского и др.[[178]](#endnote-164) Вл. Соловье­в в цикле статей «Смысл любви» так писал о роли плотского начала в любви: «Внешнее соединение, житейское и в особенности физиологическое, не имеет определенного отношения к любви. Оно бывает без любви, и любовь бывает без него. Оно необходимо для любви не как ее непременное условие и самостоятельная цель, а только как ее окончательная реализация. Если эта реализация ставится как цель сама по себе прежде идеального дела любви, она губит любовь <…> Когда нуль ставится после целого числа, он увеличивает его в десять раз, а когда ставится прежде него, то во столько же уменьшает или раздробляет его, отнимает у него характер целого числа, превращая его в десятичную дробь; и чем больше этих нулей, предпосланных целому, тем мельче дробь, тем ближе она сама становится к нулю»[[179]](#endnote-165).

Набоков идеал любви, когда физическое, душевное и духовное находятся в гармоническом единстве, видел в отношениях Кити и Левина у Л. Толстого. Но автору «Камеры обскура», как мы уже говорили, и в его личной жизни дано было познать счастье настоящей любви.

Постепенно в подтексте центрального конфликта «Камеры обскура», хотя далеко не простого, но все же вполне *эмпирического*, все отчетливее начинает просвечивать нечто *иррационально-мистическое*. Символика *ада* и *рая* пунктирно прочерчивает словесную ткань романа.

Впервые антиномичная пара *ад – рай* возникает в подчеркнуто пошлом варианте: «Горн трогал ее за правое колено, а Кречмар – за левое, словно справа был рай, а слева – ад» (Н.;3.315). Трагикомический парадокс в том, что самому Кречмару *раем* представлялась как раз близость с Магдой. И в погоне за этим *раем* он попадает в самое пекло *ада*. Надо заметить, что семантическое поле *ада* в романе явно доминирует над *раем*. А *рай* всегда оказывается иллюзией, обманом. Ведь вступив в мир *кинематографа*, набоковский герой погрузился в блаженное состояние, «когда можно сладко и свободно грешить, ибо жизнь есть сон» (Н.;3.281), недаром Голливуд называли «фабрикой грез». Но сновидения бывают разные, а Кречмару, на его беду, понравились грезы о грехе.

Закономерно, что, отдавшись этим снам, герой попадает в лапы повелителя *ада* – Горна. И не случайно *черный* – его цвет: цвет волос, рисует китайской тушью и углем. С об­разом *ада* мир Горна связывают и мотивы *змеи* – *посвистывания*. Первый неизменно сопутствует образу Магды, второй сопровождает Горна. *Сви­стом*, по распространенному поверию, подзывают *змею*, а ведь взаимная страсть героев «была основана на глубоком родстве их душ» (Н.;3.337). *Змий*, по библейской легенде, вполз в Эдем (семья Кречмара до его грехопадения) и искусил Еву. Поскольку в романе, как это уже замечено, роли мужчины и женщины поменялись местами, то Кречмару перешло и амплуа Евы. Библейским подсветом освещена и одна из самых жутких финальных сцен романа – когда Макс застает Горна за изощренным издевательством над ослепшим, беспомощным Кречмаром: абсолютно голый Горн

«в красных выпученных губах <…> держал длинный стебелек травы и <…> не спускал глаз с лица Кречмара, который тоже, казалось, пристально смотрит на него <…> Он прислушивался – последнее время он только и делал, что прислушивался, и Горн это знал и внимательно наблюдал отражение каких-то ужасных мыслей, пробегавших по лицу слепого, и при этом испытывал восторг, ибо все это было изумительной карикатурой, высшим достижением карикатурного искусства. Затем Горн, желая еще обострить забаву, легонько шлепнул себя по колену, и Кречмар, который как раз поднимал руку к нахмуренному своему челу, замер с приподнятой рукой. Тогда <…> Горн тронул это чело пушистым концом длинной былинки, которую только что сосал. Кречмар, странно и отрывисто вздохнув, отогнал невидимую муху. Горн пощекотал ему губы – снова отгоняющий жест. Это было весьма смешно. Вдруг слепой резко двинулся, насторожившись. Горн повернул голову и увидел через стеклянную дверь краснолицего толстяка, как будто знакомого, с автомобильными очками над бровями, остолбеневшего от изумления на каменной площадке веранды <…> вдруг произошла замечательная вещь: словно Адам после грехопадения, Горн, стоя у стены и осклабясь, пятерней прикрыл свою наготу» (Н.;3.385-387).

Правда, в отличие от Адама, Горн вовсе не сразу «прикрыл свою наготу», а лишь после того, как Макс «треснул» его палкой.

В сущности, и вся жизнь ослепшего Кречмара под надзором двух изуверов-мошенников имеет мистический подсвет: он ощущает присутствие и некии дуновения из той реальности, которую не может видеть. Так и обычный человек (кто-то более, кто-то менее ясно и отчетливо) чувствует присутствие в нем и вокруг него иного измерения – не воспринимаемого пятью его физическими чувствами. Состояние слепого Кречмара есть аллегория мирочувствования человека вообще.

Однако специфика образного решения этического конфликта романа в том, что он реализует себя в характерной для творческого мышления Набокова метафоре: *жизнь человеческая — произведение искусства*. И свой выбор Кречмар делает между предлагаемыми ему видами искусства, как между *адом* и *раем*.

На одном нравственном и эстетическом полюсе романа — масскультура. Этот примитив ориентирован на вкусы большинства, ими питается и их удовлетворяет. Это культура, обслуживающая плоть. А главный потребитель ее – *пошлый человек*.

Отсюда – парадоксальная у Набокова онтология *пошлого человека*: эти существа – некии чудовищные фантомы с гипертрофированной, часто даже изысканной плотью при полном отсутствии души и тем более духа.

В *пошлости* есть свой «лоск» и «глянец» (Н1.;1.78). Не случайно Магда виделась Кречмару «как некая восхитительная заставка, возглавляющая всю его жизнь» (Н.;3.304). Ведь она – совершенный, законченный образец покрытого «глянцем» *пошлого* человека:

«чудесный продолговатый блеск случайно освещенного глаза и очерк щеки, нежный, тающий, как на темных фонах у очень больших мастеров <…> Прелестное, мучительно прелестное лицо <…> Кречмар <…> не спускал глаз с этого лица, в котором все было прелестно <…> очаровательный очерк <…> Откинутые со лба волосы отливали каштановым блеском, раковина маленького уха мерцала песчинками» (Н.;3.259,273,289,303) и др.

О том, что содержание этой «глянцевой» оболочки – всепожирающая меркантильность, похоть, вульгарность и примитивность чувств, Кречмар думать отказывался. Лейтмотив внешности Магды – слово «прелесть»: это не истинная красота, но одна из дьявольских «обманок». В этом смысле образ Магды не только развивает потенциал своей предшественницы Марты («Король, дама, валет»), но и предвещает будущую Марфиньку из «Приглашения на казнь» - те же внешние сексуальная аттрактивность, абсолютное бездушие внутри.

Масскультура включает у В. Сирина несколько видов: *кинематограф, мюзик-холл, комиксы*. Мотивы всех трех этих видов тесно сплетены в романе. Вступив в мир освещенный *красным* светом от фонаря *кинематографа,* Кречмар, *художественный критик, знаток живописи*, тонкий ценитель Рембранта, вступил в мир масскультуры.

Еще В. Ходасевич увидел глубокий смысл в подтексте *кинематографической* темы романа:

«‟Синема­тографизирован­ныйʺ роман Сирина, - писал критик, - по существу очень серьезен. В нем затронута тема, ставшая для всех нас роковой: тема о страшной опасности, нависшей над всей нашей культурой, искажаемой и ослепляемой силами, среди которых синематограф, конечно, далеко не самая сильная, но, быть может, самая характерная и выразительная. Если в романе смерть героя кажется несколько поспешным и слишком внешне эффектным завершением фабулы (что, впрочем, отчасти и соответствует ‟синематографическомуʺ ее развитию), то со стороны затронутых тем эта смерть представляется как нельзя более логичной. Вновь и вновь дело идет о смерти, грозящей всей нашей культуре»[[180]](#endnote-166).

«Кинематографический» угол зрения задан образом Магды: она будто родилась с кинематографом в душе, и «в каком-то смысле гений ее судьбы — гений кинематографический» (Н.;3.264). Увиденный сквозь призму этого образа, художественный мир романа предстает пародией на пошлую, вполне тривиальную «фильму». Сама Магда была актрисой бездарной. Достаточно вспомнить, как, репетируя перед зеркалом, она

«делала <…> страшные глаза или расслабленно улыбалась, а не то прижимала к виску подразумеваемый револьвер, и ей сдавалось, что у нее это выходит вовсе не хуже, чем в Холливуде» (Н.;3.282).

А на просмотре фильма, куда ее взяли только потому, что Кречмар его финансировал, при каждом своем появлении на экране «она была, как душа в аду, которой бесы показывают земные ее прегрешения» (Н.;3.339). Впрочем, и Дорианна Каренина, вполне успешная «фильмовая дива», не лучше. Так, когда Горн, заинтересовавшись происхождением ее псевдонима, спрашивает:

«Скажите, вы Толстого читали?» – та отвечает с наивным удивлением: «Толстого? <…> Нет, не помню. А почему вас это интересует?» (Н.;3.340).

Совершенно в кинематографической стилистике и понятия героини о жизни. Так, воображая себе реакцию Аннелизы на посланную Кречмару любовную записку, Магда представляла это себе так: «муж не показывает, жена злится, топает ногами, старается вырвать» (Н.;3.289). О том, что возможны какие-то более благородные поведенческие модели, это прелестное существо и не догадывалось.

Символический образ-мотив, возникший на стыке *кинематографа* и *комикса*, *Чипи* — морская свинка, придуманная Горном. С рассказа об этом *милом, забавном существе* начинается роман, в дальней­шем он становится *сигнальным* образом, предвещающим появление Горна или Магды. Горн — властелин этой эстетической модели. Он, по словам В. Ходасевича, «истинный дух синематографа, экранный бес, превращающий на экране мир Божий в пародию и карикатуру»[[181]](#endnote-167).

Однако поле деятельности Горна гораздо шире, чем *экран*. Вся жизнь представляется ему царством *пародии* и *карикатуры*:

«Образование у него было пестрое, ум — хваткий и проницательный, тяга к разыгрыванию ближних — непреодолимая. Единственное, быть может, подлинное в нем была бессознательная вера в то, что всё созданное людьми в области искусства и науки только более или менее остроумный фокус, очаровательное шарлатанство. О каком бы важном предмете ни заходила речь, он был одинаково способен сказать о нем нечто мудреное, или смешное, или пошловатое, если этого требовало восприятие слушателя. Когда же он говорил совсем серьезно о книге или картине, у Горна было приятное чувство, что он — участник заговора, сообщник того или иного гениального гаера — создателя картины, автора книги» (Н.;3.336).

Себе в этой модели бытия он отводил роль руководителя *программы*

«превосход­ного мюзик-холла, в котором ему, Горну, предоставлено место в директор­ской ложе. Директором же сего заведения не был ни Бог, ни дьявол. Пер­вый был слишком стар и мастит и ничего не понимал в новом искусстве, второй же, обрюзгший черт, обожравшийся чужими грехами, был нестер­пимо скучен, скучен, как предсмертная зевота тупого преступника, зарезав­шего ростовщика. Директор, предоставивший Горну ложу, был существом трудноуловимым, двойственным, тройственным, отражающимся в самом себе, — переливчатым магическим призраком, тенью разноцветных шаров, тенью жонглера на театрально разрисованной стене» (Н.;3.336-337).

Далее, впрочем, следует весьма важное замечание автора, которое позволяет чита­телю усомниться в справедливости отрицания Горном его связи с дьяволом: «Так, по крайней мере, полагал Горн в редкие минуты философских раз­мышлений» (Н.;3.337).

Корреляция между искусством *карикатуры* и царством дьявола, *адом,* задана косвенно, через систему переплетающихся образных мотивов.

Но главный мотив, связывающий искусство *карикатуры* с *адом*, — это мотив *осмеяния, пересмешничества*. Ведь *смех* — один из атрибутов дья­вола, это *его* функция в этом мире. А любимое занятие и развлечение, которому Горн предавался «с восхищением» (Н.;3.328), — это «помогать жизни окарикатуриться» (Н.;3.318). Контраст между благодушием жертвы, не ведающей, какую изощренную пытку уже приготовил для нее палач,

«и был для него сущностью карикатуры <…> Самые смешные рисунки в жур­налах именно и основаны на этой тонкой жестокости, с одной стороны, и глуповатой доверчивости — с другой: Горн, бездейственно глядевший, как, скажем, слепой собирается сесть на свежевыкрашенную скамейку, только служил своему искусству» (Н.;3.318).

В момент встречи с Кречмаром Горн переживал «творческий кризис»: Чипи публике надоела, а ему самому внушала отвращение. Кречмар открывал неограниченные перспективы для сотворения жестоких карикатурных ситуаций в жизни. И когда Кречмар окончательно погружается во *тьму*, Горн полу­чает возможность *диктовать* ему тот образ окружающего мира, который сам избирает для своей жертвы. Уже слепому Кречмару Магда, описав его спальню и кабинет,

«по наущению Горна, нарочно все цвета изменила: Горну казалось весело, что слепой будет представлять себе свой мирок в тех красках, которые он, Горн, ему продиктует» (Н.;3.377).

Миру *карикатуры* в романе видимо противостоит мир *реалистиче­ского* искусства Зегелькранца, одного из *представитлей* автора, его *фильтрующий посредник[[182]](#endnote-168)*. В противоположность *карикатуре*, искажающей образ мира Божия, ис­кусство Зегелькранца воспроизводит его «с беспристрастной точностью» (Н.;3.373). Только этот принцип творчества позволяет, по убеждению Зегель­кранца, «навсегда задержать на странице мгновенный облик текучего вре­мени» (Н.;3.373).

И Горну в романе про­тивостоит, конечно, не сам его создатель: ему противостоят его *фильт­рующие посредники* — герои, которые на время берут на себя функцию *представителя автора*[[183]](#endnote-169), Зегель­кранц прежде всего. Различны, как и их творческие принципы, судьбы худож­ников: в то время как у Горна — шумный успех, бешеная популярность, а деньги идут «самотеком» (Н.;3.317), имя Зегелькранца «было хорошо извест­но в литературных кругах, но книги его продавались с трудом» (Н.;3.350). Контрастны и портреты: грубый и энергичный, вызыва­ющий непреодолимое сексуальное влечение у женщин, а у читателя отвращение Горн и мягкий, утонченно-изысканный, обаятельный и слегка болезненный Зегелькранц.

По отношению к Кречмару Зегелькранц, считает Н. Букс, выполняет миссию Ангела, посланника Божия: отрывок из его «реалистической» повести открывает Кречмару глаза на чудовищный обман. Через искусство Зегелькранца судь­ба дает герою один из последних шансов прозреть и бежать из *ада*, угото­ванного ему Горном. И еще раз Зегелькранц посылает к Кречмару добряка Макса (другого *фильтрующего посредника*), который буквально выводит его за руку из ада Горна.

Закономерно, что Кречмар испытывает симпатию к Горну, в то время как общением с Зегелькранцем скорее тяготится. Ведь он живет в мире «перевернутой» аксиологии.

И всё же реалистическое искусство не может быть эстетическим идеалом в мире Набокова. «Жизнь мстит тому, кто пытается хоть на мгновение ее запечатлеть» (Н.;3.373), — эта фраза звучит в романе приговором принципу «изображения» действительности. Проза Зегелькранца подобна *грубому анонимному письму*, «в котором подлая правда приправлена ухищрениями витиеватого слога» (Н.;3.373). Она и в самом деле, а не только в восприятии Кречмара, вяла и скучновата.

Но вдруг мелькает в романе легкий очерк иного искусства – изысканная и утонченная, просветленная идеалом живопись раннего Возрождения. Образ Аннелизы:

«миловидная, бледноволосая барышня, с бесцветными глазами и прыщиками на переносице – кожа у нее была так нежна, что от малейшего прикосновения оставались на ней розовые отпечатки <…> очень бледная, очень нежная» (Н.;3.257), -

принадлежал «другой эпохе, мирной и светлой, как пейзажи ранних итальянцев» (Н.;3.271). Внешность «некрасивой» Аннелизы исполнена в романе какого-то неизъяснимого обаяния. «Что-то такое милое, легкое было в Аннелизе, так она хорошо смеялась, словно тихо переливалась через край» (Н.;3.257), – замечает автор. Так и образ дочки Ирмы: «Она была некрасивая, со светлыми ресницами, с веснушками над бледными бровями и очень худенькая» (Н.;3.274), – обещал тонкое очарование в несостоявшемся будущем. «Контраст внешней неприглядности персонажей с красотой, осеняющей их внутренний мир»[[184]](#endnote-170), – пишет исследовательница из Израиля.

Мир Магды также подсвечен искусством Итальянского Возрождения, правда, уже высокого: так первое ее появление вызывает в воображении Кречмара аллюзии на Мадонн Бернардино Луини (ок. 1480-1532): «продолговатый луиниевский глаз» (Н.;3.260)[[185]](#endnote-171). Конечно, только в «перевернутом» сознании ослепленного похотью могла родиться такая ассоциация – развратной девчонки с исполненными нежности, милосердия и сострадания образами Мадонн. Чего-чего, а утонченности, милосердия и сострадания в Магде не было ни йоты. Знаменательно, что в рассказе «Венецианка» образ Мадонн Луини дан в цветовой гамме, прямо противоположной насыщенному колориту Магда:

«ее одежда в голубовато-алых, в туманно-оранжевых оттенках. Вокруг чела легкий газ, волнистая дымка, и такою же дымкой обвит ее рыжеватый младенец. Он поднимает к ней бледное яблоко» (Н.;1.94).

Магда-Мадонна – очередной эротический мираж несчастного героя.

Но если *красочный* мир Магды на самом деле оказался *тьмой*, то не следует ли предположить, что мир Аннелизы, казавшийся ослепленному *похотью* Кречмару *бесцветным*, был в действительности миром *просветленного искусства*? Вся образная *цветовая* гамма романа приводит нас именно к этому выводу. В тексте набоковского романа, а не в сознании Кречмара, мир Аннелизы неизменно предстает в нежной, утонченной и изысканной цветовой гамме высокого искусства.

И так же, как за яркими, колоритными красками внешности Магды – реальность *пошлого* физического мира, так сквозь легкую, почти прозрачную гамму Аннелизы просвечивает духовность, нечто не от мира сего. Но так же, как полюс *рая* в романе несравненно слабее и незаметнее, чем *ада*, так и мир высокого искусства явно проигрывает масскультуре.

Образ самого Кречмара также связан с определенным типом живописи – глубоким, трагическим искусством Х. ван Р. Рембрандта и Ф. Гойи. У него даже возникла идея: «создать, например, фильму исключительно в рембрандтовских или гойевских тонах» (Н.;3.259). Этот проект сотворения чудовищного симбиоза высокого и низкопробного искусства Кречмар реализовал в личной жизни.

Так в «Камере обскура» герой, предав не только свою семью, но и собственные эстетические вкусы, сделает выбор не столько между женой и любовницей, и даже не между *раем* и *адом*, но между масскультурой, в том числе *комиксами*, *карикатурой*, – и высоким искусством.

И, возвращаясь к вопросу, прозвучавшему вначале: кто (или что) борется за жизнь героя «Камеры обскура»? Судьба героя решается в борьбе трех сил мироздания: стихии *физического* бытия, *трансцендентности* и *художественной* реальности. Свой выбор, который приводит его к трагическим последствиям, Кречмар делает вполне самостоятельно и осознанно.

Так, впервые зайдя в «Аргус», герой видит финал какой-то «фильмы», где «кто-то, плечистый, слепо шел на пятившуюся женщину» (Н.;3.259). Это подсказка высших сил: таким будет и финал его собственной жизни. А последующее повествование рассказывает о том предшествовало этому финалу. Как раз то, о чем сам Кречмар подумал:

«Было странно <…>, что эти непонятные персонажи и непонятные действия их станут понятными и совершенно иначе им воспринимаемыми, если он посмотрит картину с начала» (Н.;3.259).

Финальный «стоп-кадр» фиксирует последний кадр жизни героя:

«Тишина. Дверь широко открыта в прихожую. Стол отодвинут, стул валяется рядом с мертвым телом человека в бледно-лиловом костюме. Браунинга не видно, он под ним. На столике, где некогда, во дни Аннелизы, белела фарфоровая балерина (перешедшая затем в другую комнату), лежит вывернутая дамская перчатка. Около полосатого дивана стоит щегольской сундучок с цветной наклейкой: Сольфи, Отель Адриатик. Дверь из прихожей на лестницу тоже осталась открытой» (Н.;3.393).

Да, то была его судьба. Он ступил в предложенную ему колею и покатился по этим рельсам, но мог и выйти из этой гибельной для него программы. Ведь

«если б он не сделал того, чего раньше не делал никогда – попытки удержать мелькнувшую красоту, не сразу сдаться, чуть-чуть на судьбу принажать, – если б он второй раз не пошел в «Аргус», то, быть может, ему удалось бы осадить себя вовремя» (Н.;3.260).

Этой фразой Автор предполагает для героя и возможность выбора положительного.

Организует событие нравственного выбора героя Автор, лик которого «просвечивает» сквозь повествовательную ткань романа. Принцип «растворенности» автора в своих героях присущ поэтике Набокова[[186]](#endnote-172). Парадоксальным образом здесь органично соединились два, казалось бы, противоположных кинематографических приема: «стоп-кадр» и «*скользящее*  око» всевидящего повествователя[[187]](#endnote-173).

«Кинематографичность» «Камеры обскура» двояка: Автор явно дискредитирует самую идеологию этого только народившегося вида искусства, его примитив и вульгарность, а то же время сам в технике своего повествования использует его приемы. Объяснение сему парадоксу очевидно: Набокову чужда *пошлость* современного ему кино, но еще в 1930-е гг., как свидетельствует текст «Камеры обскура», писатель увидел в его эстетике весьма привлекательные для себя как художника перспективы. К кинематографу как новому виду искусства Набоков относился вполне лояльно, особенно позднее, в Америке, когда, благодаря прогрессу технических средств, прояснились и его неограниченные художественные возможности[[188]](#footnote-15).

В романе «Камера обскура» впервые у Набокова возникает принцип корреляции *этического* – *трансцендентного* – *эстетического*, благодаря чему, весьма тривиальная, на первый взгляд, love story обретает глубокую философскую и историко-культурную перспективу и многомерность. Банальный адюльтер художественно осмыслен В. Сириным в категориях вселенской драмы «половой любви».

# глава v. «отчаяние» (1934) – НЕБЫТИЕ БОЖИЕ

# И МЕТАЛИТЕРАТУРНАЯ АНТИВЕЧНОСТЬ.

«Отчаяние» занимает особое место в эволюции набоковскойпрозы русскоязычного периода: здесь В. Сирин впервые опробовал новый для себя тип героя – не автобиографического типа (как, например, Лужин или Мартын Эдельвейс, а впоследствии Федор Годунов-Чердынцев и др.), но *антигероя* и *антихудожника*.

Столь жестко отрицательное определение героя «Отчаяния» может вызвать возражения, ведь далеко не все писавшие об этом романе с такой интерпретацией были бы согласны.

Критики-современники оказались поразительно нечутки в своем понимании замысла автора. Большинство шло по накатанному пути, типичному для критики еще XIX в. и ставили знак равенства между образом героя и личностью автора (Г. Адамович, В. Вейдле, В. Ходасе­вич, Ж.-П. Сартр и др.).

Так всерьез анализировал трагедию Германа-художника В. Ходасе­вич: «Тут показаны, — писал критик, — страдания художника подлинного, строгого к себе. Он погибает от единой ошибки, от единого промаха, допущенного в произведении, поглотившем все его творческие силы. В процессе творчества он допускал, что публика, человечество, может не понять и не оценить его создания, — и готов был гордо страдать от непризнанности. До отчаяния его доводит то, что в провале оказывается виновен он сам, потому что он только талант, а не гений»[[189]](#endnote-174)[[190]](#footnote-16). Вторил ему и В. Вейдле: трагедия Германа – это «отчаяние творца, неспособного поверить в предмет своего творчеств»[[191]](#endnote-175).

Однако «Набоков, – писала Н. Берберова, – <…> учит <…> как *читать* по-новому <…> В современной литературе <…> мы научились идентифицироваться не с героями, как делали наши предки, но с самим автором, в каком бы прикрытии он от нас ни прятался, в какой бы маске ни появлялс»[[192]](#endnote-176). Впрочем, разрушил старую схему прочтения художественного текста еще в XIX в. молодой, начинающий писатель Достоевский: «Во всем, – писал он по поводу высказываний критиков о «Бедных людях», – они привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал» (Д.; 28. Ч.1. 117).

Набоков, который, как известно, своего великого предшественника ненавидел[[193]](#footnote-17), сложную игру масками *автора – повествователя – героя* не только от него унаследовал, но развил и усовершенствовал до сложнейших и изысканно прихотливейших схем.

Для ведущих набоковедов современности – Б. Бойда, С. Давыдова, Г. Барабтарло, А Долинина и др., Герман Карлович — слабоумный безумец и деспот, самовлюбленный мещанин и амбициозный графоман, существо крайне примитивное, склонное к философским разглагольствованиям в марксистском духе. И все же согласиться с тем, что герой В. Сирина – абсолютная бездарность, не у всех поднималась рука. Так Б. Бойд, входя в явное противоречие с собственной характеристикой Германа Карловича, пишет: «Он с благодарностью примет деньги за страховку как своего рода гонорар за осуществление замысла, но его цель — это достижение абсолютного художественного совершенства»[[194]](#endnote-177).

Дугой известный современный русист Ж.-Ф. Жаккар, возрождая на новом витке спирали точку зрения критиков – современников В. Сирина, рассматривает Германа как образ настоящего художника, потерпевшего, однако, поражение[[195]](#endnote-178).

Для меня решающий аргумент в пользу интерпретации героя «Отчаяния» как *антихудожника* – убийственная в глазах Набокова-писателя деталь: его герой не замечает различий между предметами. В то время как для истинного художника «всякое лицо – уникум» (Н.;3.421), ибо он «видит именно разницу», а «сходство видит профан» (Н.;3.421), – Герман не замечает даже собственной неповторимой индивидуальности, и ему всюду мерещатся двойники: он путает памятник герцогу в Берлине с Медным Всадником в Петербурге, официант в русском ресторанчике в Берлине для него на одно лицо с лакеем в Праге и др. Первый встречный бродяга, на его взгляд, как две капли воды похож на него самого — только ногти подстричь да пиджак переменить.

Такое же «неразличение предметов» в их индивидуальной неповторимости будет отличительной чертой мировосприятия Чернышевского в романе Федора Годунова-Чердынцева («Дар»). Эта *слепота* – житейская и эстетическая, станет герою писателя Федора «тайным возмездием» богов.

Мотив *слепоты* развивает тему, начатую еще в «Короле …» и доминантную в «Камере обскура»[[196]](#endnote-179). Но если в предыдущем романе речь шла о *слепоте* моральной по преимуществу, то в «Отчаянии» этот мотив обретает оттенок креативно-эстетический. *Слепота* житейская объединяет всех трех персонажей: они не замечают или игнорируют неверность своих жен и возлюбленных.

Однако *слепота* креативно-эстетическая не просто одна из характеристик персонажа – она имеет глубокие корни в самой личности героя: ведь вокруг себя он не видит ничего, кроме себя прекрасного. «Внутренний мир Германа — это замкнутый солипсический космос Нарцисса, непричастного к окружающему миру. Глаза Германа как будто покрыты зеркальным слоем амальгамы»[[197]](#endnote-180).

Гипертрофированный эгоцентризм закрывает перед Германом возможность видеть окружающее. Он совершенно не понимает людей, их психологии и движущих мотивов поведения. А ведь настоящий писатель должен уметь «влечь» в «чужую душу» и освоиться в ней! Герой «Отчаянии» – самовлюбленный, супер амбициозный эгоцентрист с гипертрофированным тщеславием, глубоко и искренне презирающий людей, и это наглухо закрывает перед ним дверь, ведущую в открытый мир творчества.

На этом фоне неожиданно и странно, а в то же время, на уровне глубинного подтекста совершенно понятно звучит тезис, предполагаемый героем эпиграфом к своему сочинению: «литература — это любовь к людям» (Н.;3.467). Смешно, очень смешно – особенно применительно к сочинениям Германа Карловича, который к «людям» способен испытывать лишь одно чувство — маниакальное презрение! Трудно не почувствовать едкого сарказма, скрытого в этом слогане.

Причем сарказм в данном случае имеет двоякую направленность – на героя, который просто повторяет расхожий трюизм, и современную В. Сирину, столь искренне им нелюбимую «литературу идей», которая подобными банальностями изобилует, их продуцирует и распространяет. Если любой графоман-эгоцентрист эти слоганы с легкостью вставляет в свои «творения», значит, они – не более чем пустое колебание воздуха, продукт вопиющей *пошлости*.

Все это дает образ не только *антигероя*, но прежде всегоименно *анти-художника*, ибо, как справедливо отмечает А.А. Долинин, «весь комплекс идей, исповедуемых и воплощаемых Германом, восходит к тем течениям в искусстве и философии, с которыми Набоков последовательно боролся, и, делая их носителем самодовольного “слепца”, негодяя и убийцу, он дискредитирует чуждые ему принципы, неявно противопоставляя миметической типизации, “жизнетворчеству” и нарциссистскому самовыражению свою собственную “игру в человечки”»[[198]](#endnote-181).

Типология образа главного героя – *антигероя* и *антихудожника*,определила повествование в форме *Ich-Erzählung[[199]](#footnote-18)*, форме, которая сама по себе, как мы уже говорили, является у Набокова приемом выражением враждебно-остраненного отношения к герою.

Набоков, конечно же, никогда не был моралистом-дидактиком, однако его художественный мир, вопреки мнению некоторых исследователей[[200]](#endnote-182), отнюдь не чужд нравственных координат. Совершенный отказ от этических оценок персонажа, очевидно, некорректен, так как это противоречило бы точке зрения Автора.

Нарративная модель набоковских романов имеет одну особенность: герои, типологически близкие автору – в интеллектуальном, моральном и духовном плане (Годунов-Чердынцев, Адам Круг, Себастьян Найт, Пнин), обычно вклю­чены в кругозор объективного (и сочувствующего) повествова­ния. Напротив, субъективированное повествование используется для «освоения» изнутри «чужого» сознания, цель его – ис­следование психологии личности с иным, чем у автора, типом сознания – Смуров («Соглядатай»), или маргинально-кри­ми­наль­ным – Герман («Отчаяние»), Гумберт Г. («Лолита»).

Между двумя последними персонажами сам Набоков проводил параллель:

«Оба они — негодяи и психопаты, но все же есть в раю зеленая аллея, где Гумберту позволено раз в год побродить в сумерках. Германа же Ад никогда не помилует»[[201]](#endnote-183).

Парадокс наррации у Набокова (В. Сирина) в том, что в его мире повествование от 1-го лица не сближает героя с Автором, а оказывается, напротив, приемом остранения и изоляции персонажа.

«Некоторые мои персонажи, – так объяснял сей парадокс писатель, – без сомнения, люди прегадкие, но <…> они вне моего Я, как мрачные монстры на фасаде собора – демоны, помещенные там, только чтобы показать, что изнутри их выставили» (Н1.;2.577).

Так нарративная модель *Ich-Erzählung* оказывается одним из способов выражения отрицательного отношения Автора к своему герою.

В «Отчаянии» В. Сирин блестяще реализовал мысль о том, что «важнее порождать яркие отрицательные образы, чем высказывать положительные суждения»[[202]](#endnote-184).

Здесь, однако, возникает вопрос: как автор выражает свою этико-философскую позицию, свое отношение к герою, если в тексте его голос, даже в виде каких-то «намекающих» деталях нарратива от 3-его лица, отсутствует?

Дело в том, что Набоков – один из самых активных последователей столь нелюбимого им Достоевского в сфере применения «диалогизированного», или «двуголосого» слова[[203]](#endnote-185), когда слово персонажа несет в себе информацию двойственную – ту, что вкладывает в нее герой, и то, что утверждается как истина Автором. Двояка и жанровая структура «Отчаяния»: герою принадлежит повесть – «внутренний текст», Автору – макротекст романа[[204]](#endnote-186).

Активное использование «диалогизированного» слова в повествовании от 1-го лица творит образ «ненадежного рассказчика». Матрица такого принципа просматривается уже в первых строках повести:

«Если бы я не был совершенно уверен в своей писательской силе, в чудной своей способности выражать с предельным изяществом и живостью – Так, примерно, я полагал начать свою повесть <…> Маленькое отступление: насчет матери я соврал <…> Я мог бы, конечно, похерить выдуманную историю с веером, но я нарочно оставляю ее как образец одной из главных моих черт: легкой, вдохновенной лживости <…> Не понимаю, зачем беру такой тон. У меня руки дрожат, мне хочется заорать или разбить что‑нибудь, грохнуть чем‑нибудь об пол… В таком настроении невозможно вести плавное повествование. У меня сердце чешется, – ужасное ощущение <…> Все это скучно докладывать, убийственно скучно» (Н.;3. 397-398).

Во-первых, механизм воздействия слова рассказчика на читателя основан на действующей безотказно особенности восприятия: если человеку безапелляционно навязывают какое-то мнение, он безотчетно будет предполагать нечто противоположное утверждаемому. А уж если некто занимается самовосхвалением, то почти автоматически превращается в «недостоверного рассказчика». Самовлюбленный нарратор всегда вызывает недоверие.

Во-вторых, программно заявляет о *лживости* как отличительной черте своей повествовательной манеры.

Не оставляет сомнений и психическое состояние рассказчика («У меня руки дрожат, мне хочется заорать или разбить что-нибудь, грохнуть чем-нибудь об пол... <…> У меня сердце чешется» - Н.;3.398): он безумен. Кстати, *зуд* и *чесотка* у него часто сопровождают творческий процесс («и снова росло ощущение внутреннего зуда, нестерпимой щекотки, – и такое безволие, такая пустота» - Н.;3.398 и др.).

И наконец, что это за художник слова, которому «скучно» рассказывать?!

Implicit «Отчаяния» с предельной ясностью показал читателю, что автор сочинения – бездарный графоман, а все или почти все, что он говорит, следует понимать в противоположном смысле. И если герой убежденно утверждает: «Нeт, я ничуть не волнуюсь, я вполнe владeю собой» (Н.;3.411), – читатель, конечно, понимает, что чувства и эмоции его в полном раздрае, а ни о каком владении собой и речи нет. А когда заявляет: «Нeт, я не сошел с ума» (Н.;3.413), – то это самая явственная из всех возможных самоаттестация безумца. В последних двух случаях само слово «нет» заставляет предполагать, что есть «да» и что именно оно истинно.

А вот яркий пример того, как вторая часть утверждения отрицает первую и отбрасывает отсвет на утверждение предыдущее:

«Я ощущал в себе поэтический, писательский дар, а сверх того – крупные деловые способности, – даром что мои дела шли неважно» (Н.;3.459).

Гениальный делец, чей бизнес прогорел?! Читатель понимает, что и с писательским даром дело обстоит столь же плачевно: с точностью до наоборот от утверждаемого Германом Карловичем. На что намекает и незамечаемая героем игра слов: «дар» – «даром».

Вспомним, наконец, замечательный эпизод:

«когда я сшил себe новый смокинг с огромными панталонами, она [жена – А.З.] тихо всплеснула руками, в тихом изнеможении опустилась на стул  и тихо произнесла: "Ах, Герман ..." -- это было восхищение, граничившее с какой-то райской грустью» (Н.;3.412).

Противоречие между тем, что было «на самом деле», и тем, как это воспринял самовлюбленный рассказчик, очевидно: «смокинг» в сочетании с «огромными панталонами» – наряд клоуна и ничего, кроме смеха, вызвать не может. Не от «восхищения» всплеснула руками Лида – от шока. Ну, а «грусть» – жалко несчастного, муж все-таки, да и человек тоже.

Таких примеров функционирования «двуголосого» слова по тексту разбросано множество.

Нарративная стратегия «двуголосого» слова создает эффект двойственности повествовательной ткани романа, когда, как пишет известный чешский набоковед Зд. Пехал, «за предлагаемым образом что-то постоянно просвечивает и образуется новое эстетическое пространство»[[205]](#endnote-187).

Другой прием установления «истины» – приведение информации «объективной», извне «кругозора» героя – как, например, реплики других персонажей (Орловиуса и др.), сообщения об убийстве в газетах, текст письма Ардалиона, фотография Феликса на паспорте и др.

И все же доминантой нарративной стратегии остается принцип «двуголосого» слова. Так в «диалогизированном» слове рядом с голосом рассказчика явственно слышен «второй голос» Автора[[206]](#endnote-188), иронично подсвечивающий повествование в форме Ich-Erzählung. Именно «двуголосое» слово превращает Германа Карловича в рассказчика «недостоверного».

«Рассказчик, – пишет Ж.-Ф. Жаккар, – может сделать абсолютно все, что хочет, со своими персонажами и что вполне в его власти заставить читателя поверить любому обману»[[207]](#endnote-189). Это далеко не так. Если повествование ведется от лица «недостоверного рассказчика», читатель склонен не верить ни одному его слову. А Герман Карлович рассказчик «недостоверный»: и потому, что представляет собой личность крайне малосимпатичную, а главным образом потому, что постоянно и с гордостью декларирует свою *лживость*. Понятно, что такого рассказчика читатель склонен понимать исключительно в обратном смысле.

Выбор Автором типажа своего героя предопределил и специфическую модель отношений между ним и трехчастной художественной моделью мироздания, сотворенного писателем. Модель «Отчаяния» для художественного мира Набокова (В. Сирина) уникальна: в основе ее лежит алгоритм последовательного и тотального отрицания и выталкивания героя из реальности.

Свое отношение к реальности *метафизической* герой формулирует предельно четко:

«Небытие Божье доказывается просто <…> Бога нeт, как нeт и бессмертия, — это второе чудище можно так же легко уничтожить, как и первое» (Н.;3.457).

Антирелигиозные инвективы Германа могут показаться убедительными – хотя они, конечно, так же подражательны, как его суждения об искусстве и творчестве, и пронизаны перепевами чужих идей[[208]](#endnote-190), подражательно-вторичен даже его «гениальный» замысел преступления[[209]](#endnote-191). Велик соблазн трактовать тезис о небытии Божьем, как и все медитации героя-атеиста, собственно высказываниями Автора. Ведь отношения с Богом, а с христианским в особенности, были у Набокова мягко говоря непростыми. Но достаточно обратить внимание на контекст религиозных рассуждений Германа, чтобы все стало на свои места.

В сознании Германа Карловича атеизм, кстати, вполне последовательно, – соседствует с восторженным отношением к Советской власти и коммунистическим идеям вообще, что явно находит отзвук в мировоззрении его двойника бродяги-бездельника Феликса:

«коммунизм в конечном счете – великая, нужная вещь, <…> новая, молодая Россия создает замечательные ценности, пускай непонятные европейцу, пускай неприемлемые для обездоленного и обозленного эмигранта, <…> такого энтузиазма, аскетизма, бескорыстия, веры в свое грядущее единообразие еще никогда не знала история <…> коммунизм действительно создаст прекрасный квадратный мир одинаковых здоровяков, широкоплечих микроцефалов и <…> в неприязни к нему есть нечто детское и предвзятое <…> Мне грезится новый мир, где все люди будут друг на друга похожи, как Герман и Феликс, – мир Геликсов и Ферманов, – мир, где рабочего, павшего у станка, заменит тотчас, с невозмутимой социальной улыбкой, его совершенный двойник <…> Предположим, я убил обезьяну. Не трогают. Предположим, что это обезьяна особенно умная. Не трогают. Предположим, что это – обезьяна нового вида, говорящая, голая. Не трогают. Осмотрительно поднимаясь по этим тонким ступеням, можно добраться до Лейбница или Шекспира и убить их, и никто тебя не тронет» (Н.;3.408,493-494,526-527).

Неразделимый симбиоз: атеизм + коммунистическая идеология + дарвинизм[[210]](#endnote-192) – таков, что две последние его составляющие в глазах В. Сирина безвозвратно компрометирует первую. Оттого и текст повести Германа реминисциррует аллюзиями на советскую литературу, саркастично пародийно его подсвечивающими[[211]](#endnote-193).

Обратим внимание на еще одно из доказательств Германом «небытия Божия»:

«Невозможно допустить, например, что некий серьезный Сый, всемогущий и всемудрый, занимался бы таким пустым делом, как игра в человечки <…> и никогда – заметьте, никогда! – не показывая своего лица, а разве только исподтишка, обиняками, по‑воровски – какие уж тут откровения! – высказывая спорные истины из‑за спины нежного истерика» (Н.;3.457-458).

Но ведь Герман высмеивает здесь те самые основополагающие принципы сотворения писателем «второй реальности» художественного мира и управления им, которые сам Набоков применял в своих романах. Произведение подлинного искусства – это Вселенная, возникшая по воле автора в результате *управляемого взрыва*[[212]](#endnote-194). Поэтому

«творческому писателю следует внимательно изучать своих конкурентов, в том числе и Всемогущего. Он должен обладать врожденной способностью не только перестраивать, но и воссоздавать мир. Чтобы с успехом проделать это, избежав повторения чьих-то усилий, художник должен *знать* данный ему мир» (Н1.; 3.575).

В своей творческой практике Набоков осуществляет эстетическую позицию автора по отношению к своему герою, аналогичную отношению Бога-Творца к человеку, а его роман воплотил такую модель бытия, где уровень бытия героя – художественная реальность, так соотносится с миром «жизни действительной», где обитает автор, как уровень автора – с предощущаемым трансцендентным бытием Бога. Творец – Бог или художник, живет в каждом из своих созданий, но при этом, предоставляя им видимую свободу и не показывая своего «лица», любовно и ненасильственно управляет их жизнью. Благодаря этому в сознании внимательного к деталям читателя возникает «подозрение о незамкнутости пространства, догадка о чьем-то присутствии в ясном романном бытии»[[213]](#endnote-195), точно так же, как в сознании духовно чуткого человека – догадка о незримом, но всепроникающем присутствии Бога.

Для героя «Отчаяния» такая модель просто непредставима.

Присутствует в атеистических медитациях Германа и, можно сказать, имеет ключевое для характеристики героя и для понимания его мироощущения слово – «мистификация»:

«Все это божественное является, полагаю я, великой мистификацией <…> Идею Бога изобрел в утро мира талантливый шелопай» (Н.;3.458).

Тема *мистификации*, то обнаженно, то уходя в подводное течение нарратива, прочерчивает словесную ткань романа. Так в рассуждениях Германа об инобытии она всплывает вновь:

«представьте себе, что вы умерли и вот очнулись в раю, где с улыбками вас встречают дорогие покойники. Так вот, скажите на милость, какая у нас гарантия, что это покойники подлинные, что это действительно ваша покойная матушка, а не какой‑нибудь мелкий демон‑мистификатор, изображающий, играющий вашу матушку с большим искусством и правдоподобием. Вот в чем затор, вот в чем ужас, и ведь игра‑то будет долгая, бесконечная, никогда, никогда, никогда душа на том свете не будет уверена, что ласковые, родные души, окружившие ее, не ряженые демоны, – и вечно, вечно, вечно душа будет пребывать в сомнении, ждать страшной, издевательской перемены в любимом лице, наклонившемся к ней. Поэтому я все приму, пускай – рослый палач в цилиндре, а затем – раковинный гул вечного небытия, но только не пытка бессмертием, только не эти белые, холодные собачки, – увольте, – я не вынесу ни малейшей нежности, предупреждаю вас, ибо все – обман, все – гнусный фокус, я не доверяю ничему и никому, – и когда самый близкий мне человек, встретив меня на том свете, подойдет ко мне и протянет знакомые руки, я заору от ужаса, я грохнусь на райский дерн, я забьюсь, я не знаю, что сделаю, – нет, закройте для посторонних вход в области блаженства» (Н.;3.458-459).

Удивительно, но ни у кого, кажется, до сих пор не возникало законного недоумения: а почему, собственно, *рай* представляется Герману Карловичу подобием *камеры лжи* и *обмана*? *Рай как камера лжи н обмана* – такого в мировой литературе, кажется, еще не было! Не потому ли, что этот «рай» есть не что иное, как *эхокамера* – проекция его собственного сознания?

В подобной камере мучился в свое время Иуда у Л. Андреева: «Кто обманывает Иуду: вы или сам Иуда?»[[214]](#endnote-196) Но то было все же в измерении земном, а что ожидает его в пакибыти? Возможно, та же *эхокамера* лжи? Возникает также аллюзия на рассказ Л. Андреева «Мысль»[[215]](#endnote-197).

В «Приглашении на казнь» герой тоже будет заключен в *камеру лжи* и *обмана*, но то будет камера жизни земной, а отнюдь не потусторонней. И эта камера представлялась Цинциннату Ц. уж, конечно, не *раем*.

Итак, метафизический уровень бытия для Германа закрыт – им самим. Обратим внимание на некую странность в постановке проблемы – отрицательную: само религиозное credo Германа стоит в *отрицательной* форме: не *бытие Божие* доказывается или опровергается, но утверждается *небытие*. Уже в посыле этой философской медитации проглядывает «безуминка».

Отрицательная форма, очевидно, свидетельствует о каком-то минусовом векторе мышления героя.

И это, конечно, сближает его с дьяволом. «Представляется, – проницательно замечает О. Сконечная, – что, рисуя своего антигероя, Набоков воспроизводит мифологему мелкого беса, созданную Ф. Сологубом и вошедшую в символистскую культуру. Герман — кривое, искажающее зеркало, самодовольный “мелкий демон” <…> — мелкий бес, коверкающий слова, чувства, мысли его создателя. В символистском мироощущении бес — “вечная середина”, посредственность, бездарная пародия на творца. Дьявол, по выражению Мережковского, “обезьяна Бога”»[[216]](#endnote-198).

До звания дьявола Герман, конечно, не дотягивает, и даже до «мелкого беса», пожалуй, тоже, ибо не он продуцирует зло – он несчастная жертва этих сил. Однако с типологией *беса* героя «Отчаяния» связывает многое, а прежде всего *лживость* – главная отличительная особенность его восприятия мира и стиля.

В фокусе проблемы искусства стоит тема *обмана*. Ж.-Ф. Жаккар максимально сближает позиции Набокова и его героя по этому вопросу. Действительно, в одном из Интервью Набоков сказал:

«Всякое искусство — обман, так же как и природа; все обман в этом добром мошенничестве — от насекомого, которое притворяется листом, до ходких приманок размножения. Вы знаете, с чего началась поэзия? Мне все кажется, что она началась, когда пещерный мальчик бежал сквозь огромную траву к себе в пещеру, крича на бегу: "Волк, волк", а никакого волка не было. Его бабуинообразные родители, большие ревнители правды, без сомнения, выдрали его, но поэзия уже родилась» (Н1.;2.569).

И еще:

«Истина состоит в том, что великие романы - это великие сказки, а романы в нашем курсе — величайшие сказки»[[217]](#endnote-199).

Разумеется, всякое искусство, настоящее в особенности, есть не что иное, как творение «кажимостей» (Г. В. Ф. Гегель), ибо созданный писателем художественный мир существует не «в первичной реальности», но «в воображении — в замещающей (вторичной) реальности»[[218]](#endnote-200). И следовательно, сотворенный художником мир по определению есть «кажимость». Отсюда – сходство между сочинительством и ложью. Но обман искусства, пишет сам Ж.-Ф. Жаккар, «становится эквивалентом *правды.* Эта правда проистекает из гармонии созданного нового предмета»[[219]](#endnote-201). А значит, есть принципиальное различие между художественным вымыслом и ложью: первый творит новые миры – ложь разлагает бытие.

Сам Герман Карлович неоднократно и не без самодовольства подчеркивал, что одна из «главных чёрт» его – «склонность к ненасытной, кропотливой лжи». Он лжет о своем происхождении; «мило» шутит, назвав жену *покойницей* (Н.;3.425), а вся их совместная жизнь наполнена его выдумками из его якобы «прошлого»; он «разыгрывает» читателя, будучи уверен, что тот обречен постоянно путать его с Феликсом и др. Нераздельный симбиоз *лжи* жизненной и творческой – в признании Германа: «Дня не проходило, чтобы я не налгал. Лгал я с упоением, самозабвенно, наслаждаясь той новой жизненной гармонией, которую создавал» (Н.;3.423).

*Легкая, вдохновенная лживость* (Н.;3.398) сформировала доминанту творческого дара Германа и его нарративной стратегии – стремление «надуть» читателя. Здесь, кстати, возникает забавный, но, надо думать, многозначительный каламбур. Только что перед этим радостным танцем дикаря над телом обманутого читателя мелькнула игривая метафора: «на веревке надувались мнимой жизнью подштанники» (Н.;3.399). Так не «надул» ли рассказчик мнимой жизнью все повествование об убийстве Феликса?

Но вот момент более существенный:

«оплошно с беллетристической точки зрения, — пишет Герман, — что в течение всей моей повести (поскольку я помню) почти не уделено внимания главному как будто двигателю моему, а именно корысти» (Н.;3.505).

Большинство исследователей склонно доверять этому «недостоверному» в других случаях рассказчику, полагая, что главное слово здесь – частица «как будто», а следовательно, цели меркантильные в совершенном преступлении – совершенно побочные. Но почему именно в данном случае мы должны принять на веру это «как будто», в то время как в остальных постоянно говорим о тотальной «двусмысленности» нарратива? Исследователям так, конечно, интереснее: не копаться же в самом деле в криминальном сюжете! Аспект эстетический таит в себе возможности несравненно более соблазнительные и разнообразные.

Думаю, однако, что перед нами не более чем очередная уловка / увертка Германа. Ему тоже, как и критикам, гораздо приятнее представить себя оригинальным писателем – пускай даже непризнанным, – чем банальным убийцей и мошенником. Последнее для такого самолюбивого существа, как Герман, было бы нестерпимо. И он забывает об этой «низкой» истине, а когда вспоминает, пытается ее облагородить, возвысив до *эстетической оплошности*.

Всепроникающая *лживость* царит в нарративе Германа Карловича. Сама лексико-фонетическая ткань повествования разлагается под ее кислотным воздействием. Так Герман с гордостью признается:

«Мне нравилось, и до сих пор нравится – ставить слова в глупое положение, сочетать их шутовской свадьбой каламбура, выворачивать наизнанку, заставать их врасплох» (Н.;3.424).

Этот принцип – словесная игра, как может показаться, близок самому В. Сирину. Принципиальное различие в том, что нарративная стратегия Набокова никогда не имела своей целью слово унизить, осмеять. Напротив,

«чтобы слово обыкновенное оживало, чтобы оно заимствовало у своего соседа его блеск, жар, тень, само отражаясь в нем и его тоже обновляя этим отражением, – так что вся строка – живой перелив; догадываясь о таком соседстве слов» (Н.;4.101), –

как мечтал Цинциннат Ц. Такое слово, «ожившее» в процессе «космической снихронизации»[[220]](#endnote-202), творит новые миры – как, например, в воображении писателя Федора Годунова-Чердынцева.

Но слово Германа запрограммированно *лживо*, и *лживость* нарратива рождает размытость картины *физического* мира в его воображении и в его художественном опусе.

Неопределенность и недостоверность картины мира *физического*, возникающей в повествовании Германа Карловича, настолько очевидна, что ее замечает и он сам: «Я усомнился в действительности происходящего, в здравости моего рассудка» (Н.;3.522).

Благодаря множественности повествовательных смыслов и вариантов, в текст «проникает область стихийного» и возникает «неконтролируемая перспектива стихийного»[[221]](#endnote-203). Но этот хаос должен быть структурирован – иначе художественное целое не возникнет. Таким организующим фактором является воля Автора. Однако воля Германа как творца текста повести имеет вектор обратный: она стремится ко *лжи* и *мистификации*.

Поэтому читатель никогда не узнает, действительно ли жена героя, Лида, обожала своего супруга до умопомрачения – как убежден Герман Карлович, или смертельно боялась его – как об этом пишет ее любовник Ардалион? А что представляет собой сам Ардалион – «халтурщик, прихлебатель и слабовольный пьяница, до сих пор казавшийся лишь персонажем грязноватого анекдота»[[222]](#endnote-204), как считает Б. Бойд и сам Герман, или талантливый, но бедный художник, обладающий истинным пониманием искусства и наделенный душой тонкой, способной сочувствовать чужому страданию?

Никогда так и не узнает читатель, что же все-таки в тот роковой момент делала Лида – молола кофе или взбивала гоголь-моголь? И даже сам герой с достоверной точностью не может утверждать, совершил ли он убийство (если, конечно, оно вообще имело место быть) зимой, или летом: ведь, «может быть, это было не тогда, а лeтом» (Н.;3.495).

И наконец, действительно ли тот случайно встреченный Германом бродяга был как две капли воды похож на него, или это лишь привиделось его больному воображению? Ведь *своего лица* герой никогда не видел, только ощупывал» его, ибо зеркал вокруг себя не терпел.

А в самом деле, было ли само событие убийства? Например, Зд. Пехал такую версию рассматривает весьма убедительно: «Возможно, что рассказ не имеет никакого отношения к реальным действиям и все является лишь плодом воображения главного героя, который все по каким-то причинам придумал»[[223]](#endnote-205). Причины могут быть разные: выдумал просто по природной склонности ко лжи, рассказал о том, чего не было, но что он хотел бы совершить. Возможен и такой вариант: если учесть реминисцентную нить, протягивающуюся от образа Германа Карловича к гоголевскому Поприщину, который, прочитав в газетах о том, что испанский трон остался без короля, решил, что этот потерявшийся король он и есть, – сумасшедший герой В. Сирина, прочитав об убийстве в лесу, решил, что преступник – он. Есть и такая оригинальная версия: не Герман убил Феликса, а, наоборот, Феликс – Германа, и теперь рассказывает все как бы от лица Германа[[224]](#endnote-206). Вполне правдоподобно: ведь в главе Х Герман, уже совершив убийство, пытается (правда, не слишком убедительно) представить себя Феликсом – думать и чувствовать, как тот.

Парадоксальным образом подтверждает версию о «недействительности» убийства одна деталь. Есть в сцене убийства (возможно, мнимого?) одна трудно объяснимая странность: удивительно, но единственный эпизод в повествовании, который не подвергается сомнениям или вариативным интерпретациям, не двоится и не троится, а, напротив, абсолютно четкий, – это рассказ об убийстве Феликса. Так было ли оно «на самом деле»? А если нет, то что, собственно, было? По проницательному замечанию Г. Барабтарло, «самое существование этого двойника делается призрачным. Через все свое повествование Герман бормочет привязавшуюся к нему строчку из Пушкина о том, что ”на свете счастья нет”. Между тем неслучайный выбор для лже-двойника имени Феликс, которое на латыни значит именно счастливый, указывает, что всякий раз, когда звучит эта строка, некто, о ком ни тот, ни другой не имеют понятия, говорит перечитывателю, что в мире этого романа ”феликса” — нет»[[225]](#endnote-207).

*Лживый* нарратив рождает в «Отчаянии» *ложную* реальность – физическую (то, что было «на самом деле» во «внутреннем мире» романа) и художественную.

Такой же, растленный *ложью* образ мира возникнет у Набокова еще раз, гораздо позднее в рассказе «Как-то раз в Алеппо» (1943). Исследователи, ориентируясь на реминисцентную подсказку / указку – цитату из предсмертного монолога Отелло, склонны считать, что герой рассказа убил свою жену и сам теперь – на пороге самоубийства. Отмечается также перекличка с «Отчаянием» (обращение за помощью к известному писателю, измена жены и др.)[[226]](#footnote-19).

Мне, однако, представляется, что говорить об убийстве жены в набоковском рассказе было бы опрометчиво. Ведь жены-то как раз, вполне возможно, и не было:

«И хоть я могу предъявить документальные доказательства моего брака, - пишет герой рассказа, - я ныне положительно уверен, что жена моя никогда не существовала. Ее имя может быть вам известным из какого-то иного источника, но все равно: это имя иллюзии. Я потому и способен говорить о ней с такой отрешенностью, как если б я был персонажем рассказа» (Н1.;3.207).

Утверждение, конечно, странное – совершенно в духе и стиле нарратива безумца. Но ведь сумасшедшие (а от такой жены и с ума сойти не долго!) и в своем безумном прозрении улавливают истину. А истина в том, что эта «призрачная моя жена» (Н1.;3.215) лгала непрерывно, нагромождая одну ложь на другую, и в конце концов само ее существование стало *призрачным* – «она мерцала и меркла» (Н1.;3.214). Но может быть и иное: это муж нагромоздил горы лжи, чтобы скрыть свое преступление. И тогда слово-сигнал «Алеппо», прозвучавшее в конце письма, – реминисцентная отсылка к шекспировской трагедии как последняя попытка упорядочить хаос лжи. Но ведь и эта отсылка может быть обманкой … Вопрос в том, чьей – мужа или жены? Ведь их «призрачность» была взаимна: «она для меня осталась фантомом <…> и я тем же был для нее» (Н1.;3.208).

Налицо разложение картины мира под влиянием всепроникающей *лжи*. То же происходило и в «Отчаянии»: рассказчик *лжет*, а читатель не может себе представить, что же было «на самом деле».

Ж.-П. Сартр в свое время возмущенно недоумевал по поводу «Отчаяния»: «Где же роман? Собственный яд разъел его»[[227]](#endnote-208). Замечание, надо признать абсолютно точным – но только не в отношении романа В. Сирина, а в отношении повести Германа Карловича: и этот *яд* – *ложь*.

На уровень реальности *физической* Герман Карлович как автор своей повести оказывает влияние разлагающее.

Неопределенность, оптическая размытость и нечеткость очертаний, похоже, лежит в основе самого художественного замысла произведения. Как абсолютно точно заметил Г. Адамович, «по самому замыслу все двоится и отбрасывает фантастически зловещие тени»[[228]](#endnote-209). Я бы добавила, что иногда не только «двоится», но и «троится». Как сказал Н.В. Гоголь, здесь «Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется!» (Г.;3.39)

Самовлюбленность (низшая степень гордости – главного свойства дьявола) и лживость – вот основные характеристики Германа – как личности и как сочинителя, связывающие его миром дьявола.

Но есть и еще одна, очень важная – подражательность, ведь дьявол – это «обезьяна Бога». Отсюда и «гениальная» способность, которой герой чрезвычайно гордится, – писать разными почерками и литературными стилями, за неимением ни одного своего. Сверхнасыщенный и разнообразный металитературный подтекст – одна из отличительных черт «Отчаяния», на которую обращали внимание все исследователи романа[[229]](#endnote-210). Художественная ткань его произведений действительно буквально пронизана сетью изысканных и прихотливых аллюзий, цитат, перифраз из мировой литературы.

Отношение самого Набокова к очевидному факту интертекстуальности своих произведений может показаться странным и даже противоречивым.

«Я <…> никогда не мог понять, – писал он, – почему от каждой моей книги критики неизменно начинают метаться в поисках более или менее известных имен на предмет пылких сопоставлений. За минувшие три десятилетия в меня швырялись <…> Гоголем, Толстоевским, Джойсом, Вольтером, Садом, Стендалем, Бальзаком, Байроном, Бирбомом, Прустом, Клейстом, Макаром Маринским, Мари Маккарти, Мэридитом (!), Сервантесом, Чарли Чаплином, баронессой Мурасаки, Пушкиным, Рускиным и даже Себастьяном Найтом»[[230]](#endnote-211).

А вместе с тем *пародию* – свободные вариации на чужие темы, Набоков считал неизменным спутником истинного искусства. У него было специфическое, лишь ему свойственное понимание *пародии*:

«Когда поэт Цинциннат Ц., – сказал он в интервью А. Аппелю, – <…> обвиняет собственную мать <…> в том, что она – пародия, он использует это слово в привычном смысле: “гротесковая имитация”. Когда же Федор в "Даре" упоминает о "духе пародии", радугой играющей над струей подлинной "серьезной" поэзии, он говорит о пародии как о легкомысленной, тонкой, пересмешливой игре, такой, как пушкинская пародия на Державина в ″Exegi monumentum"» (Н1.; 3.603-604).

Ключ к разрешению этого видимо противоречивого отношения к неоспоримого факта сверхнасыщенности художественных текстов писателя цитациями, парафразами и аллюзиями на произведения мировой литературы – в различении реминисценции как следствия «заимствования» (от таких «сопоставлений» яростно отбивался Набоков) и реминисцентной организации текста как нового способа художественного освоения реальности, который впоследствии ляжет в основу поэтики металитературы.

Напряженная *интертекстуальность* набоковской прозы формирует *металитературный* ее уровень.

Едва ли не каждый анализ аллюзийно-реминисцентного подтекста «Отчаяния» начинался с утверждения, что образ Германа «пародирует» Достоевского[[231]](#endnote-212). Причем слово «пародия» понимается именно в смысле повторения в сниженно карикатурном варианте. В ряду «пародируемых» произведений Достоевского обычно называют, помимо «Преступления и наказания», «Записки из подполья» и «Двойника». Но сюда следует добавить и полубезумного литератора из рассказа «Бобок» («Дневник писателя» за 1873 год – «Записки одного лица»), у которого, как и у Германа, «слог меняется <…> и голова болит» (Д.;21.43).

Еще более очевидна ориентация на рассказ «Бобок» в повести «Соглядатай», где автор почти осязательно воссоздал картину жизни сознания после физической смерти: «Выяснилось, что, после наступления смерти, человеческая мысль продолжает жить по инерции» (Н.;3.53). Это откровенная цитата из рассказа «Бобок»:

«Тело здесь еще раз как будто оживает, остатки жизни сосредоточиваются, но только в сознании. Это - не умею вам выразить - продолжается жизнь как бы по инерции. Всё сосредоточено, по мнению его, где-то в сознании и продолжается еще месяца два или три ... иногда даже полгода» (Д.;21.51).

Однако дело в отдельных параллелях с тем или иным произведением Достоевского – образ Германа Карловича отнюдь не *пародия* как карикатурное снижение, а набоковская свободная *вариация* типологической маски *разбросанного человека*, *антигероя* Достоевского[[232]](#endnote-213).

Все аллюзии с автором «Преступления и наказания» здесь действительно подчеркнуто саркастичны. «Если Набоков только пародировал Достоевского, - писал В. Носик, - то герой <…> топчет его ногами»[[233]](#endnote-214). Однако агрессивно-презрительное отношение к Достоевскому включено Набоковым в *кругозор антигероя*. А презирает и ненавидит герой «Отчаяния» не одного только творца «Преступления и наказания», но буквально все: Бога и бессмертие, женщину, с которой живет, и вообще всех окружающих. Единственно, что ему мило, это марксистская классовая теория. И тогда возникает вопрос: кто здесь кого отрицает? Герман - Достоевского, или … ?

В «Отчаянии» Набоков с гениальной последовательностью и органичностью применил новый принцип создания образа героя: автор окружает своего персонажа системой *реминисцентных зеркал*, каждое из которых высвечивает то, что созвучно творческому миросозерцанию того или иного великого писателя. Сам Набоков выступает в роли дирижера, управляющего полифонической симфонией реминисцентных отражений, складывающихся наконец в целостный образ *героя своего времени* - пошлого среднеевропейского обывателя, обуреваемого манией величия и жаждой публичной славы[[234]](#endnote-215).

Если художественный мир Пушкина, к которому герой благожелателен (хотя напомним: еще в юности он совершил самое страшное в мире Набокова преступление – исковеркал сюжет пушкинского «Выстрела»), нравственно выталкивал его, то мир Достоевского отрицает его. Незамечаемый Германом гоголевский мир – «Записки сумасшедшего», отражает его истинный, карикатурно-уродливый образ, обличая духовную нищету этого безумца и тайно высвечивая нравственную первопричину распада его личности – малообоснованное чувство превосходства над людьми.

И все три *зеркала* загоняют героя "Отчаяния" в угол.

Подведем предварительные итоги.

Структуру «Отчаяния»—повести и романа, организует развернутая метафора *убийство* — *литературное произведение*, генезис которой восходит к известному эссе Т. де Куинси «Убийство как одно из изящных искусств»[[235]](#endnote-216). Но ведь далеко не всякое сочинение истинно художественно, а его автор гений. «Отчаяние»— это история неудавшегося преступления, сочиненная бездарным литератором. Символично, конечно, что его перо, и домашнее, и казенное – на почтамте, неизменно плохо пишет. И если в прямом смысле *перо* Германа Карловича «расщепилось, согнулось» (Н.;3.398), то в смысле переносном оно творит *расщепленную*,искаженнуюкартину мира.

Г. Гессе в своих статьях и эссе различал сочинителей трех уровней: *Dichter*— писатель-поэт, художник слова, творец, *Schriftsteller* — профессиональный литератор, *Literat* — графоман, эстетствующий писатель[[236]](#endnote-217). Герой «Отчаяния» находится в данной шкале, безусловно, ни низшей ступени.

С точки зрения оптической, единственно, что может структурировать стихийную полигенетичность, – это *зеркало*. Ведь *зеркало* дает четкое, не размытое[[237]](#footnote-20) и двоящееся отображение человека. Но именно *зеркал* смертельно боится герой «Отчаяние». Почему?

Обращали на эту деталь почти все исследователи, но никто до сих пор, кажется, всерьез не задумывался о причинах. Обычно эту особенность психики героя рассматривают в комплексе его душевной болезни. Однако ведь и в логике сумасшедших существуют свои причинно-следственные связи, они непривычны человеку «нормальному», но они есть.

Вопрос, почему Герман Карлович боится *зеркал*, – один из ключевых в романе.

Мы уже говорили, что в нарративную форму от 1-го лица до «Отчаяния» В. Сирин опробовал в повести «Соглядатай» (1930). И в обоих произведениях образ-мотив *зеркала* играет чрезвычайно важную, по существу, доминантную роль.

Так, герой «Соглядатая» самоустраняется из жизни, продолжая свое бытие во множестве *зеркальных* отражений, оставленных им в сознании других людей. Но это разрушительная фаза процесса, ибо герой повести — слабый, «разбросанный человек».

«бедный Смуров существует лишь постольку, поскольку он отражается в сознании других людей, которые, в свою очередь, пребывают в том же странном, зеркальном состоянии, что и он <…> Тему “Соглядатая” составляет предпринятое героем разследование, которое ведет его через обставленный зеркалами ад и кончается тем, что два лица сливаются в одно»[[238]](#endnote-218).

Итак, познание себя через *зеркало* восприятия «другого». Смуров прошел через этот «ад» и что-то, очевидно, в себе постиг.

Но Герман Карлович этого боится смертельно:

«не люблю этого слова. Страшная штука <…> не иметь зеркала в комнате – тоже мое право <…> я никак не мог привыкнуть к зеркалам» (Н.;3.409,505).

Психологи говорят нам, что боязнь собственного отражения – это страх перед своими недостатками, нежелание их видеть. Но герой «Отчаяния» собой восхищен, он находится в состоянии непрерывного восторга от самого себя. У Достоевского в рассказе «Двойник» г. Голядкин – прообраз героя В. Сирина[[239]](#footnote-21), посмотревшись в *зеркало* и увидев там нечто весьма неказистое, тем не менее остался своей внешностью вполне удовлетворен:

«Хотя отразившаяся в зеркале заспанная, подслеповатая и довольно оплешивевшая фигура была именно такого незначительного свойства, что с первого взгляда не останавливала на себе решительно ничьего исключительного внимания, но, по-видимому, обладатель ее остался совершенно доволен всем тем, что увидел в зеркале» (Д.;2.109-110).

Можно не сомневаться, что и Герман Карлович в себе бы не разочаровался ни в коем случае. Если, как говорит героиня Г. Гессе Гермина («Степной волк»), «всем людям надо бы быть друг для друга <…> зеркалами» (Г.;2.291), – то Герман Карлович видит в этих *зеркалах* исключительно себя великолепного. Страх, который испытывал Герман при виде своего отражения в *зеркале*, не столько психологический, сколько мистический.

Представление о том, что *за зеркалом* существует некая реальность, иной мир и иная жизнь, весьма древнее. Его истоки – в сознании мифологическом. «**ЗЕРКАЛО** - символ связи нашего мира с параллельным. Первобытная магия предостерегала человека от вглядывания в свое отображение. Считалось, что призрачный двойник способен его погубить, утащив в **Зазеркалье**»[[240]](#endnote-219). *Зеркало* воспринималось как граница между реальностью земной и инобытийной.

Но герой «Отчаяния» находится на столь низкой, грубо материальной ступени развития, что не в состоянии даже в воображении своем предположить возможность бытия в ином, духовном измерении. И от «входного билета» туда, подобно героям Достоевского — Самоубийце из «Приговора» и Ивану Карамазову, — он заранее отказался. Вообще «философские медитации» Германа в карикатурно-пародий­ном варианте повторяют трагические раздумья Самоубийцы из «Приговора». И однако …

«Зеркала, слава Богу, в комнате нет, как нет и Бога, которого славлю. Все темно, все страшно…» (Н*.;*3.526).

Иррациональное «затемнение» этой фразы («как нет и Бога, которого славлю») — свидетельство того, что в глубине даже самого примитивного создания живет тайное знание о бытии Божием. Отрицание Бога вообще, по-видимому, каким-то парадоксальным образом неразлучно с мистическим ужасом перед самим фактом Его бытия[[241]](#endnote-220)

Еще более явно, хотя тоже на уровне подсознания, и знание о своей загробной судьбе сказалось в замечательной *ша­раде* Германа:

«Отгадай: мое первое значит "жарко" по-французски. На мое второе сажают турка, мое третье – место, куда мы рано или поздно попадем. А целое – то, что меня разоряет» (Н.;3.425).

Разгадка: «шо - кол – ад». Ассоциативный ряд, надо признать, мрачноватый.

Герман Карлович сам ощущает порой присутствие в своем сочинении, рядом с ему известными *Иксом* и *Игреком* – двойниками Германом и Феликса, какого-то *постороннего Зета* – своего Бога и своего Автора.

В романе «Приглашение на казнь» корреляция *зеркало – Бог* реализует себя уже вполне явственно в образе волшебного *поворачиваемого зеркала*, которое сияет в прекрасном инобытийном *Там*. В дальнейшем метафора «зеркало бытия» в мире В. Набокова станет ключевой.

Так на подтекстовом уровне в «Отчаянии» формируется отвергаемая героем образно-смысловая цепочка: *зеркало – Бог – Автор*. Эта линия и структурирует экзистенциальный пласт повествования.

Помимо прочих (получение страховки и удовлетворение авторских амбиций), злодейство Германа преследовало и цели эк­зистенциальные. Убийство своего двойника (как оказалось, мнимого) было не чем иным, как попыткой героя бежать от самого себя.

Отсюда — неожиданная в его устах, но упрямо повторяемая цитата из Пушкина:

«а есть покой и воля, давно завидная мечтается мне доля. Давно, усталый раб <…> замыслил я побег <…> давно завидная мечтается…» (Н.;3.433).

Очевидно, личность именно с такими, как у Германа, нра­в­ственно-психическими данными склонна бежать от себя. Но куда?

Переход в инобытие для Германа невозможен, ибо он убежденный материалист и бессмертия для него не существует.

Закрыта и *метареальность*: несостоятельность его как творца очевидна даже ему самому, а *интертекстуальный* подтекст в виде поставленных Автором реминисцентных *зеркал*, обличая и осмеивая, героя с этого уровня реальности выталкивают.

Поскольку трансцендентность, как и *метареальность*, для сиринского героя закрыты, значит, для него это может быть только побег в плоскости мира материального, удобнее всего — в своего двойника. «Гениальный» замысел Германа состоял в том, чтобы подбросить полицейским убитого Феликса в качестве своего трупа. Мелькает «пробный» сюжет о том, как Феликс убил Германа. Наконец, игривые мечтания о кине­ма­то­гра­фическом дублере, который бы заменял актера[[242]](#footnote-22), когда тот вы­нужден «отлучиться» из художественной реальности фильма, — все это внушает читателю мысль об аллегорическом, «ритуальном» самоубийстве.

Но побег от самого себя, «в зазеркалье» своей личности невозможен для Германа еще и потому, что, как показал Набоков, ничто не может освободить человека от ответственности за содеянное, даже если он лишен нравственного чувства и не способен ощутить свою вину. Совершенный грех возвращает героя на «землю» — в ад материальной предопределенности, где он должен понести наказание за свое преступление.

Замечательно, что был момент, даже период в жизни героя, когда он *зеркал* не боялся:

«Мне нечего бояться. Пустая суеверность. Вот я напишу опять это слово. Олакрез. Зеркало. И ничего не случилось. Зеркало, зеркало, зеркало. Сколько угодно, – не боюсь. Зеркало. Смотреться в зеркало» (Н.;3.409).

Герман перестал бояться *зеркал* тогда, когда отрастил бороду и усы. Отчасти эту странность объяснил он сам: «бороду я стал отращивать не столько, чтобы скрыться от других, сколько — от себя» (Н.;3.505).

Однако главное здесь еще и другое. Свое увиденное в *зеркале* лицо, в бороде и усах, Герман назвал *наспех загримированным*, то есть чем-то покрытым – и тогда в *зеркало* смотреться не страшно.

И здесь возникает аллюзия на роман Г. Уэллса «Человек-невидимка». Его герой, Гриффин, изобрел вещество, выпив которое, человек становился невидимым. Для того, чтобы быть видимым, герою приходилось одеваться, а лицо заматывать бинтами. Без такой драпировки в *зеркале*, естественно, отражалась лишь пустота. В этом произведении есть такой эпизод:

«Подойдя к зеркалу, перед которым я обыкновенно брился, я увидел пустоту, в которой еле-еле можно было ещё различить туманные следы пигмента на сетчатой оболочке глаз»[[243]](#endnote-221).

Так не боится ли и Герман Карлович увидеть в *зеркале* вместо себя «пустоту»? Да, именно так. Ведь «зеркало» заключает в себе «зеро» - ноль, ничто.

Тема *зеркала*, мотив *страха* героя *перед зеркалами* – один из важнейших способов выражения в романе авторской концепции образа героя. Именно *зеркало* своим отсутствии в вещном мире повести воплощает экзистенциальное отсутствие героя в мироздании.

Выбор самого типажа героя – *антигероя* и *антихудожника*, предопределил и специфическую модель отношений между героем и трехчастной структурой мироздания в целом: в основе ее лежит алгоритм последовательного и тотального отрицания и выталкивания Германа Карловича из реальности.

*Метареальность* для Германа закрыта: несостоятельность его как творца очевидна даже ему самому, а *интертекстуальный подтекст* в виде поставленных Автором *реминисцентных зеркал*, обличая и осмеивая, героя с этого уровня бытия выталкивает.

Всепроникающая *лживость* царит в нарративе Германа Карловича, и это заключает его – сознание и само бытие – в «эхокамеру» *лжи* и *обмана*. *Мистификация* – ключевая характеристика и мироощущения героя, и его художественного стиля. Отсюда предельная размытость картины *физического* мира как в его воображении, так и в его повествовании.

*Отчаяние* героя В. Сирина поистине экзистенциальное, ибо личность с такими, как у него, нравственно-психологическими характеристиками, не существует: ей закрыт путь как в «потусторонность», так и в *метареальность*, а бытие ее в материальном мире настолько размыто, лишено действительных очертаний, что признать его реальным невозможно.

И, быть может, первоначальное рабочее название романа – «Записки мистификатора»[[244]](#endnote-222), осталось в окончательном тексте в виде скрытой подложки? Герой-повествователь действительно предстает здесь как *мистификация*, нечто фиктивное, несуществующее. Но «несуществующее» не в том обще эстетическом смысле, что всякое искусство есть «кажимость», – Герман Карлович не существует потому, что он *антигерой* и *антихудожник* и, значит, ему нет места ни в одной из трех реальностей, ибо он закрыл их для себя сам: от Бога и бессмертия, т. е. «потусторонности», отказался, свое «искусство» основал на лжи, а тем самым размыл и разрушил образ мира *эмпирического*.

Недаром в течение нeскольких лeт его мучает кошмарное сновидение:

«будто нахожусь в длинном коридорe, в глубинe – дверь, – и страстно хочу, не смeю, но наконец рeшаюсь к ней подойти и ее отворить; отворив ее, я со стоном просыпался, ибо за дверью оказывалось нeчто невообразимо страшное, а именно: совершенно пустая, голая, заново выбeленная комната, – больше ничего, но это было так ужасно, что невозможно было выдержать» (Н.;3.424).

В тот «незабвенный день», когда Герман встретил своего двойника – свою точную, как ему казалось, копию,

«комната оказалась не пуста, – там встал и пошел мнe навстрeчу мой двойник. Тогда оправдалось все… Герман нашел себя» (Н.;3.425).

Надо признать: способ утвердить себя, доказать реальность своего бытия, мягко говоря, странный – найдя себе замену в виде двойника! Но и двойник оказался мнимым – просто безработный бродяга, абсолютно на рассказчика не похожий.

В итоге Герман Карлович *no exist* – в этом источник и первопричина его экзистенциального отчаяния. А *зеркала* пугали потому, что это небытие героя отражали.

Набокова, пишет Г. Хасин, «можно назвать профессиональным классификатором ничто, ибо он создал один из самых внушительных каталогов небытия в мировой литературе»[[245]](#endnote-223). Образ Германа Карловича, несомненно, один из самых ярких примеров художественного воплощения этого «ничто» — небытийного существования существа.

*Отчаяние* — вот удел атеиста, преступника, бездарного графомана, одним словом, *антигероя* и *антихудожника*. Это поистине «отчаяние» экзистенциальное, ибо личность, с такими, как у героя В. Сирина, нравственно-психологическими характеристиками, не существует: ей закрыт путь как в «потусторонность», так и в *метареальность*, а бытие ее материальном мире настолько размыто, лишено действительных очертаний, что признать его реальным невозможно.

# глава vi. «приглашение на казнь» (1936): духовная индивидуальность в фокусе метафизических и металитературных проблем.

Уже первые критики увидели в романе В. Сирина «Приглашение на казнь» аллегорию[[246]](#endnote-224). Однако, аллегорией чего является это произведение? Отвечали на этот вопрос по-разному: аллегорией взаимоотношений личности с «потусторонностью»[[247]](#endnote-225), с гностическим Божеством и Автором текста[[248]](#endnote-226), с коллективом[[249]](#endnote-227) и др. Соответственно различны и определения жанровой формы романа: аллегорическая антиутопия и «комический кошмар»[[250]](#endnote-228), духовная мистерия[[251]](#endnote-229) и др.

Предлагаемые интерпретации освещают отдельные аспекты художественного космоса набоковского романа, не давая единой целостной картины. Тем более что разграничить потоки жанрово-стилевого повествования затруднительно, поскольку они постоянно переплетаются, переливаясь один в другой, переходя с одного уровня на другой почти неуловимо.

Своеобразие «Приглашения на казнь» определяется оригинальными взаимоотношениями внутри трехмерной его структуры, между различными пластами: *материальным – трансцендентным - металитературным*. В центре трехмерной модели мироздания - бытие индивидуального сознания главного героя, Цинцинната Ц.

Текст романа зачинает картинка, в которой соединились все три структурные уровни:

«Уродливое окошко оказалось доступным закату: сбоку по стене пролег пламенистый параллелограмм. Камера наполнилась доверху маслом сумерек, содержавших необыкновенные пигменты. Так, спрашивается: что это справа от двери - картина ли кисти крутого колориста или другое окно, расписное, каких уже не бывает? (На самом деле это висел пергаментный лист с подробными, в две колонны, "правилами для заключенных"; загнувшийся угол, красные заглавные буквы, заставки, древний герб города, - а именно: доменная печь с крыльями, - и давали нужный материал вечернему отблеску)» (*Н.*;

49).

В реальности мира физического луч заходящего солнца осветил сквозь «уродливое окошко» лист с «правилами для заключенных», с безобразным в своей вопиющей глупости и абсурду гербом города – «доменная печь с крыльями» и др. Но сквозь это убожество воображению Цинцинната Ц., через «пламенистый параллелограмм» - фантастически прекрасное «окно» в реальность трансцендентную - открылся мир «потусторонности». Так и в «Даре», создававшемся одновременно с «Приглашением на казнь», «параллелепипед неба» (*Н.*;4.194), отраженный в *зеркале* шкафа и его же рамой ограниченный, – тоже своего рода «зайчик» из инобытия.

Однако реальность трансцендентная буквально на наших глазах преображается, обретая отсвет метафикциональный: «пламенистый параллелограмм» оказывается не только лучом из «потусторонности» и тем более не «пергаментным листом» с «правилами для заключенных», - а великолепной картиной, блестящим артефактом, сотворенным рукой «крутого колориста», написанным «маслом сумерек» и содержащим «необыкновенные пигменты».

В дальнейшем происходит своеобразная дисперсия: трехмерный синтез распадается на отдельные структурные потоки - *материальный*, *трансцендентный*, *металитературный*, каждый из которых развивается уже самостоятельно, взаимодействуя с другими потоками, то сплетаясь, то разделяясь между собой.

Металитературная тема, пронизывая стилевую ткань «Приглашения на казнь» и обрамляя макротекст романа, оформилась здесь как художественная доминанта.

Зачинает тему развернутая метафора *жизнь человеческая — художественное произведение*, организующая структуру большинства романов Набокова (В. Сирина) («Дар», «Истинная жизнь Себастьяна Найта», «Лолита», «Бледное пламя» и др.). В «Приглашении на казнь» жизнь человека вообще и Цинцината Ц., в частности, сравнивается с книгой:

«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! Куча черешен, красно и клейко черневшая перед нами, обратилась внезапно в отдельные ягоды: вон та, со шрамом, подгнила, а эта сморщилась, ссохшись вокруг кости (самая же последняя непременно — тверденькая, недоспелая). Ужасно!» (Н.;4.47-48).

Эта книга – жизнь героя. Если смотреть с позиции Автора, то прочитанная, с точки зрения Цинцинната – дописанная.

Закономерно, что последним в «Записках» стало слово «смерть». Герой его перечеркивает. На взгляд поверхностный – просто потому, что не нашел другого слова: «следовало - иначе, точнее: казнь, что ли, боль, разлука - как-нибудь так» (*Н.*;4.175).

Но самом деле все сложнее. Субъективно - в ужасе перед ним, ибо не хочет умирать, несмотря на все страдания, которые причиняет ему жизнь. Но тайный и истинный смысл жеста иной: смерти нет[[252]](#endnote-230). Этот последний смысл рождается графически и осознается уже на уровне бытия сознания Автора – и, соответственно, читателя. Что же наступает после физического конца, если «смерти нет»? Очевидно, бессмертие. Здесь же появляется, как элемент общей метафоры *жизнь - текст*, символический образ-мотив, прочерчивающий словесную ткань романа, - *карандаш*[[253]](#endnote-231). Набоковский герой пишет свою жизнь, как бы творя ее и сочиняя, а *карандаш*, по мере приближения к концу жизни и повествования, укорачивается, пока не остался лишь «карликовый карандаш» (Н.;4.175) и самый последний лист бумаги.

После металитературного зачина на первый план в повествовании выступает конфликтное противостояние двух миров: *физического* и *трансцендентного*. Тезис о «двоемирии» художественного космоса Набокова вообще и романа «Приглашение на казнь», в частности, блестяще сформулировал Д.Б. Джонсоном: «‟Приглашение на казнь” - самое раннее из значительных произведений Набокова, в котором появляется тема двух миров, характеризующая многие из его романов. Воплощение каждого из двух миров в одном из противопоставленных друг другу элементов (‟тут/там”) и выстраивание ряда тематических оппозиций для каждого из них позволяют почти схематично взглянуть на художественную космологию Набокова»[[254]](#footnote-23).

Действительно, в продолжение всего романа, видимой доминантой повествования будет взаимодействие, точнее, конфликтное противостояние реальностей *материальной* и *инобытийной*.

Собственно, сам образ главного героя – на стыке реальностей духовной и физической: есть Цинцннат из плоти, но есть и «какой-то добавочный Цинциннат» (*Н.*;4.50) – некий «призрак, сопровождающий каждого из нас - и тебя, и меня, и вот его» (*Н.*;4.56)[[255]](#endnote-232).

«Цинциннату, который босой подошвой на него наступил, то есть призрак его наступил, сам же Цинциннат уже сошел со стула на стол <…> Полою сердце прикрыв, чтобы оно не видело <…> Другой Цинциннат, поменьше, плакал, свернувшись калачиком <…> Речь будет сейчас о драгоценности Цинцинната; о его плотской неполноте; о том, что 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. Но и во сне - все равно, все равно - настоящая его жизнь слишком сквозила» (*Н.*;4.59,62,86,118) и др.

Речь, очевидно, идет о двойственной природе человека: сознание и плоть – некий кентавр. «Всадник не отвечает за дрожь коня» (*Н.*;4.50) – мелькнуло в тексте.

А вот языковой аспект этой метафоры: «Любезность. Вы. Очень. (Это еще нужно расставить.) - Вы очень любезны» (*Н.*;4.50).

Так мысль на наших глазах преобразуется в речь - слово оформляется, облекаясь плотью.

Оригинально художественное решение центрального конфликта романа – *свобода – несвобода* - в системе оптической образности, в основе которой - оппозиционно коррелирующая пара *прозрачность - непрозрачность[[256]](#endnote-233)*.

«Гносеологическая гнусность» (Н.;4.87) - преступление, за которое казнят Цинцинната Ц., заключается в том, что герой недоступен пониманию окружающих – не познаваем для них, ибо неспособен жить по закону «общих мнений». Эпитет «гносеологический» формирует центральный экзистенциальный конфликт романа: трагическое противостояние духовной индивидуальности - моральному, переходящему в физический, диктату со стороны пошлого и вполне познаваемого большинства. Чисто «идеологиче­ское» преступление Цинцинната заключается в том, что он «непрозрачен», «непроницаем» для окружающих, т.е. не­досту­пен их пониманию. «Чужих лучей не пропуская», он в состоянии покоя производил

«диковинное впечатление одинокого темного препятствия в этом мире прозрачных друг для дружки душ <…> В сущности, темный для них, как будто был вырезан из кубической сажени ночи, непроницаемый Цинциннат поворачивался туда-сюда, ловя лучи, с панической поспешностью стараясь так стать, чтобы казаться светопроводным» (Н.;4.55,56).

За «непрозрачность» и казнят Цинцинната Ц.

Героя окружает мир *пошлости*, где все живут по закону «об­щих мнений» и потому они вполне взаимно «про­зрачны». Соответственно, бытие *пошлого человека*, как и он сам, не более чем мираж и «па­ро­дия». А вот в личности Цинцинната есть некое неделимое ядро, которое остается, обнажаясь, и после самого последнего разоблачения. В Цинциннате есть та «темная точка», которая делает его «непроницаемым» для окружающих его пошляков, это

«последняя, неделимая, твердая, сияю­щая точка, и эта точка говорит: я есмь! – как перстень с перлом в кровавом жиру акулы, – о мое верное, мое вечное» (Н.;4.98).

«Непрозрачная точка» делает Цинцинната «непроницаемым» для чужого понимания, но, благодаря ей, он оказывается единственным истинно существующим среди окружающих его призраков.

И даже в момент освежающей «трансцендентной гимнастики», когда герой снимает с себя все физические покровы, остается то неделимое ядро его индивидуальности, которое может сказать: «я есмь!» Именно эта неделимая «точка» стала проводником в «потусторонность». Ведь Цинциннат принадлежит, по выражению Г. Гессе, к разряду «людей с од­ним лишним измерением» (Г.;2.334), чье земное сущест­во­вание устремлено к *бессмертию*.

Есть в романе эпизод загадочный, прикрывающий и в то же время приоткрывающий главную, метафизическую тайну героя: «однажды, на каком-то открытом собрании в городском парке, вдруг пробежала тревога, и один произнес громким голосом: "Горожане, между нами находится …" - тут последовало страшное, почти забытое слово» (Н.;4.61).

Что же это за слово? Смею предположить, это слово - «человек». Да, только Цинциннат Ц. здесь каким-то чудом возрожденный из древнейших времен по-настоящему реальный человек. Осталь­ные – «пародии», а как раз их бытие, столь массивно плотское и осязаемое, призрачно. Они – лишь иллюзия материального мира. И в финале накачанные плотью миражи истончаются, становятся прозрачными и ло­паются, как мыльные пузыри, бутафория мира земного рушится, а на­сто­я­щий, духовный человек, сбросив физическое тело-тюрьму, направился «в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» (*Н.*;4.187).

Кто были эти подобные Цинциннату существа?[[257]](#endnote-234)

В контексте жанра антиутопии, полагаю, это *люди* – те самые *люди* *из прошлого*, давно вымершие в мире материального преуспеяния, потускневшие фотографии которых на страницах старых журналов с такой неизъяснимой симпатией разглядывал Цинциннат.

На уровне метафизическом – это те «непрозрачные» существа, которые, подобно Цинциннату Ц., лишь посетили сей жестокий мир, мучились и страдали от изначальной несовместимости с ним, но не позволили уничтожить в себе заветную «точку» - залог истинного бытия в вечности, и вернулись в свои трансцендентные обители.

Есть уровень *метафикциональный*, но об этом позже.

Парадоксальна в «Приглашении на казнь» онтология коррелятивной пары *земное – трансцендентное*. Миражно здесь все плотское и материальное[[258]](#footnote-24), в то время как по-настоящему «действителен» лишь Цинциннат. Иными словами, все оказывается наоборот: то, что представлялось реаль­ным, исчезло, а слабое и бесплотное обрело жизнь вечную. Эфемерность, бесплотная красота столь любимых Набоковым созданий кон­трастирует с безобразной тяжеловесностью Замка, и в этом противостоя­нии прекрасное, казалось бы, обречено. Однако, как заметил писатель, «из всех законов Природы, возможно, самый замечательный – выживание сла­бей­ших»[[259]](#endnote-235).

Слабейший в «Приглашение на казнь», конечно же, Цинциннат Ц. Не зря ведь Марфинька называла его *Цинциннатиком* (*Н.*;4.58). И в самом деле,

«Цинциннат был легок как лист. Ветер вальса пушил светлые концы его длинных, но жидких усов, а большие, прозрачные глаза косили, как у всех пугливых танцоров. Да, он был очень мал для взрослого мужчины. Марфинька говаривала, что его башмаки ей жмут <…> Прозрачно побелевшее лицо Цинцинната, с пушком на впалых щеках и усами такой нежности волосяной субстанции, что это, казалось, рас­трепавшийся над губой солнечный свет; <…> лицо Цинцинната, со сколь­зящими, непостоянного оттенка, слегка как бы призрачными, глазами <…> Открытая сорочка, распахивающийся черный халатик, слишком боль­шие туфли на тонких ногах, <…> легкое шевеление <…> прозрачных волос на висках – дополняли этот образ» (Н.;4.48,118-119).

Его тюремщик, здоровенный Родион, - «красивое русское лицо» *с васильковыми глазами* (Н.;4.59), носит своего подопечного как пушинку[[260]](#footnote-25), а в паре с ним Цинциннат кружит в вальсе за даму.

Бесплотная эфемерность, «сквозистость», присущая самой внеш­ности героя, есть знак близости героя к «потусторонности», к духовному инобытию.

У В. Сирина именно слабейший «Цинциннатик» одерживает победу над столь плотным и массивным физическим миром. Раскаяться в своей «гносеологической гнусности» (*Н.*;4.87), признав, что похож на всех и «любит то же са­мое, что мы с вами» (*Н.*;4.141), – вот, казалось бы, такие простые условия, на которых общество согласно принять личность в свои объятия.

Но свободное сознание личности не подчинилось моральному давлению большинства - в этом прежде всего победа Цинцинната Ц. В финале герой В. Сирина успел одержать над своими мучителями не только моральную, но и вполне реальную победу: он сорвал столь тщательно подготовленный праздник – свою казнь, ибо умер до того, как ему отрубили голову.

Моя трактовка explicit’а до сих пор в набоковедении, насколько мне известно, не встречалась[[261]](#endnote-236), а потому объясню свою мысль.

На протяжении всего предшествовавшего текста подспудно развивался мотив болезни героя:

«Вышибло пот, все потемнело, он чувствовал коренек каждого волоска <…> кратко было дружеское пожатие обморока <…> В голове, от затылка к виску, по диагонали, покатился кегельный шар, замер и поехал обратно <…> пауза, перебой, - когда сердце, как пух <…> дрожа после давешней дурноты <…> стол сегодня немножко колыхался <…> он боролся с головокружением, с сердечной истомой <…> Он лежал и все продолжал плыть <…> вбоку закололо <…> 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 прозеленью» (Н.;4.48,49,75,79,80,82,83,8Н.;183) и др.

Судя по признакам, это предынфарктное / предынсультное состояние. А м-сье Пьер неслучайно, в порядке черного юмора, уже при первой встрече с Цинциннатом назван *ласковым доктором* (Н.;4.93).

Уже была как бы репетиция финала:

«Тут стены камеры начали выгибаться и вдавливаться, как отражения в поколебленной воде; директор зазыблился, 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» (*Н.*;4.77).

Тогда «вытащили», потому что Цинциннат еще цеплялся за приносящее одни лишь страдания физическое существование. Но вот уже перед самой казнью м-сье Пьер, будто что-то предчувствуя и пытаясь пресечь неизбежное, кричит: «Не сметь падать в обморок» (Н.;4.183).

В финале усилием своего сознания Цинциннат поднялся с плахи,

«медленно спустился с помоста и пошел по зыбкому сору. Его догнал во много раз уменьшившийся Роман, он же Родриг: - Что вы делаете! - хрипел он, прыгая. - Нельзя, нельзя! Это нечестно по отношению к нему, ко всем … Вернитесь, ложитесь, - ведь вы лежали, все было готово, все было кончено! Цинциннат его отстранил, и тот, уныло крикнув, отбежал, уже думая только о собственном спасении» (Н.;4.187).

Собственно, «преступное» бегство из мира физического в «потусторонность» Цинциннат совершал и раньше – во время своей «трансцендентной гимнас­ти­ки», когда снимал с себя,

«как парик, голову, 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» (Н.;4.61).

Но то была лишь «проба». Свой окончательный побег из материального мира набоковский герой совершил, ускользнув от своих мучителей в реальность инобытийную.

Так тема *смерти* оказывается органично вплетенной в центральный экзистенциальный конфликт романа *свобода - несвобода*. Фантастические интуитивные прозрения, напряженная устремленность души человеческой проникнуть за грань земного бытия, вдруг пройти «в какую-то воздушную светлую щель» (*Н.*;4.119) - и оказаться на свободе вечны. Но тайное знание о «двоемирии» и самое бессмертие даровано Набоковым-Демиургом лишь «избранным», любимым героям - Цинциннату Ц., Себастьяну Найту, Пнину, Адаму Кругу, Джону Шейду. Тем, кто еще при жизни предчувствовал, что «там» - истинная нравственность, любовь, нежность и красота, а «тут» - лишь убогие их эрзацы (Марфинька, Нина Речная, Лиза Боголепова) и обывательская мораль - грубая, пошлая, жестокая.

В романе «Пнин» Набоков так сформулировал сущность той экзистенциальной двойственности, на которую обречена человеческая душа в течение своего земного существования:

«Не знаю, отмечал ли уже кто-либо, что главная характеристика жизни - это отъединенность? Не облекай нас тонкая пленка плоти, мы бы погибли. Человек существует, лишь пока он отделен от своего окружения. Череп - это шлем космического скитальца. Сиди внутри, иначе погибнешь. Смерть - разоблачение, смерть - причащение. Слиться с ландшафтом - дело, может быть, и приятное, однако тут-то и конец нежному эго» (Н1.;3.22).

Именно в этом мистико-философский смысл предсмертных страданий Цинцинната Ц. Это напряженная, полная мучительных коллизий и перипетий борьба между тюрьмой человеческой плоти, которая порабощает сознание личности, нагнетая мучительную иллюзию - страх смерти, и духовным началом, предчувствующим свое освобождение в тот миг, когда «смерть громыхнет тугим запором // и в вечность выпустит тебя» (*Н*.;1.608).

С грохота отпираемой двери камеры начинается «Приглашение на казнь»: «Тюремщик Родион долго отпирал дверь Цинциннатовой камеры, - не тот ключ, - всегдашняя возня» (*Н*.;4.47). Но Цинцинната не выпускают, а запирают в смерть.

В этом смысле Замок - развернутая метафора земной жизни, где радости и удовольствия, надежды и привязанности суть не что иное, как иллюзорные соблазны, призванные удержать героя в тюрьме его физического существования.

Человек яростно цепляется за «тупое "тут"», хотя ясно предчувствует, что эта «темная тюрьма, в которой заключен неуемно воюющий ужас, держит <…> и теснит» его (*Н.*;4.101), а прекрасное, манящее «там» - «там», где «все поражает своею чарующей оче­видностью, простотой совершенного блага» (*Н.*;4.101-102), сулит освобождение его духо­вной сущности. В этом несвобода сознания Цинцинната Ц. И лишь пережив, говоря словами одного из героев Достоевского, острейшую «боль страха смерти» (*Д.*;10.94), сознание осмелилось разбить вдребезги свою темницу, воскреснув к истинной жизни. И как только Цинциннат Ц. осознал, что «весь маскарад происходит у него же в мозгу» (*Н.*;4.180), стены физического бытия, истончившись, исчезли, а духовная индивидуальность направилась в свой Элизиум, населенный ему подобными, воистину существующими людьми.

Некоторые авторы трактуют финал романа в духе ключевого понятия экзистенциализма - «отчаяния»[[262]](#endnote-237): набоковский герой осознает в процессе написания своих «Записок» тщету земной жизни, мужественно встречает свою смерть, а вместе с гибелью индивидуального сознания исчезает и мир его материальной иллюзии[[263]](#endnote-238).

Но кто же в этом случае встал с плахи? Е. Полева объясняет это так: «Финальное восшествие казнённого героя с плахи – знак авторского уважения к человеку, обретшему в том числе, через писательство экзистенциальное (неутопическое) сознание и не потерявшему себя перед палачами»[[264]](#endnote-239).

Данная интерпретация не учитывает ни общей мировоззренческой концепции Набокова, с ее устремленностью к «потусторонности», ни деталей самого текста, ясно указывающих на переход героя в инобытийную реальность: это чудом спасшаяся от механического паука и вылетевшая в окно бабочка, продолжение жизни сознания Циинцинната после физической смерти и, наконец, последнее слово его «Записок» - перечеркнутая «смерть»[[265]](#endnote-240).

Смерть – освобождение духа, болезненный момент перехода в инобытийную реальность, а бес­смер­тие – самоочевидная истина, восхитительная в своей бездоказатель­нос­ти: «Как безумец полагает, что он Бог, так мы полагаем, что мы смертны» (*Н.*;4.47). «Смерть – это <…> безжалостное разъятие» (*Н1*.;1.201), но в то же время и начало новой жизни – таково набоковское понимание тайны жиз­ни и смерти. Символом такой метаморфозы еще в раннем рассказе писателя «Рождество» стала прекрасная *бабочка*, рождающаяся из кокона[[266]](#endnote-241).

А в «Защите Лужина», в эпизоде партии с Турати, был такой момент:

«мгновенное виртуозное движение пальцев, и Лужин снял и поставил рядом на стол уже не бесплотную силу, а тяжелую желтую пешку; сверкнули в воздухе пальцы Турати, и в свою очередь опустилась на стол косная черная пешка с бликом на голове. И, отделавшись от этих двух внезапно одеревеневших шахматных величин» (Н.;2.387-389).

Как видим, при переходе из бесплотного измерение в «плотное», иными словами, из «потусторонности» в мир материальный, шахматная фигура не оживала, а, напротив, умирала. Живые шахматные величины деревенели. Очевидно, что и воскресали фигуры, возвратившись в *игру*, ожив в виде носителей бесплотных энергий в воображении шахматиста. Эта образная вариация темы смерти предвещала последующее ее решение в «Приглашении на казнь».

В финале романа на настоящую смерть обречен только мир материальный. И не случайно, конечно, «Последней промчалась в черной шали женщина, неся на руках маленького палача, как личинку» (*Н.*;4.187).

Перед образом женщины «в черной шали» В. Александров остановился в некотором недоумении: «не исключено, что за двусмысленной фигурой, возникающей в самом конце романа <…> скрывается Цецилия Ц.; она и раньше появлялась в черном, а удивительные, сравнительно с палачом, размеры могут натолкнуть на мысль, что, подобно Цинциннату, она внезапно увеличилась; непонятным, правда, остается, отчего, собственно, она несет на руках палача — разве что так символизируется ее власть над смертью»[[267]](#endnote-242).

Однако вполне очевидно, что женщина «в черной шали» - это сама смерть, а палач на руках – ее дитя. С гибелью физического мира она, разумеется, своих размеров не изменяла - не уменьшалась и не увеличивалась, ибо смерть уничтожению не подлежит. Действительно, ассоциативная нить от этого образа протягивается к Цецилии Ц., матери Цинцинната: та тоже была «женщиной в черном». Но здесь следует вспомнить профессию матери Цинцинната: она была акушеркой. Так реализует себя набоковская концепция смерти/рождения и ключевой оксиморон метафизики писателя: «Смертный ужас рождения» (*Н*.;4.486). Появление матери-акушерки, с пародийной заботливостью расправлявшей Цинциннату постель, предвещало его скорую смерть[[268]](#footnote-26) и указывало на палача. Здесь - еще одна связующая ниточка, протягивающаяся от матери героя к женщине «в черной шали»: перед уходом Цецилия сделала жест: «Цецилия Ц. встала, делая невероятный маленький жест, а именно расставляя руки с протянутыми указательными пальцами, как бы показывая размер, - длину, скажем, младенца» (*Н.*;4.129), словно указывавший на приближавшегося по коридору м-сье Пьера – будущую «личинку» в ее руках[[269]](#footnote-27). Сын подсказки, конечно, понять не мог.

На связь образа матери Цинцинната со смертью указывает и еще одна деталь.

Explicit романа отбрасывает на предыдущее повествование метафикциональным отсвет.

В романе отчетливо различимы два вида творчества: одно созидает нечто настоящее – живых людей, духовных индивидуальностей, обладающих истинной сущностью, и псевдоискусство, которое плодит миражи – уродливых или убогих кукол, «призраки, оборотни, пародии» (*Н.*;4.66).

Двум типам креации соответствуют два *зеркала*.

Одно - то мистическое «зеркало», о котором рассказывала Цин­цин­нату его мать:

«когда была ребенком, в моде были <…> такие штуки, на­зывались “нетки”, — и к ним полагалось, значит, особое зеркало, мало что кривое — абсолютно искаженное, ничего нельзя понять, провалы, путаница, все скользит в глазах, но его кривизна была неспроста, а как раз так при­гна­на… Или, скорее, к его кривизне были так подобраны <…> Одним словом, у вас было такое вот дикое зеркало и целая коллекция разных неток, то есть абсолютно нелепых предметов: всякие такие бесформенные, пестрые, в дыр­ках, в пятнах, рябые, шишковатые штуки, вроде каких-то ископаемых, — но зеркало, которое обыкновенные предметы абсолютно искажало, теперь, значит, получало настоящую пищу, то есть, когда вы такой непонятный и уродливый предмет ставили так, что он отражался в непонятном и урод­ли­вом зеркале, получалось замечательно; нет на нет давало да, все восстанав­ли­валось, все было хорошо, — и вот из бесформенной пестряди получался в зер­кале чудный стройный образ: цветы, корабль, фигура, какой-нибудь пей­заж. Можно было — на заказ — даже собственный портрет, то есть вам да­ва­ли какую-то кошмарную кашу, а это и были вы, но ключ от вас был у зер­кала. Ах, я помню, как было весело и немного жутко <…> брать в руку вот такую новую непонятную нетку и приближать к зеркалу, и видеть в нем, как твоя рука совершенно разлагается, но зато как бессмысленная нетка складывается в прелестную картину, ясную, ясную» (Н.;4.128-129).

Такое «дикое зеркало» уничтожает, разлагая, действительно сущест­вую­щее и, напротив, дает мнимое бытие безобразным миражам. Перед нами - оригинальная вариация мифологичес­кого сюжета о волшебном Зеркале Тролля в сказке Г.-Х. Андерсена «Снежная королева».

Порождения мистического «дикого зеркала» - те имитации людей, которые окружают Цинцинната Ц. Не случайно у персонажей романа в руках то и де­ло мелькают маленькие «ручные зеркала»: словно без этих вещиц они ис­чез­нут. Грубой декорацией окажется даже природа *—* включая то «озерцо, как ручное зеркало» (*Н.*;4.68). Будто «из зеркала» порой появляются и тю­рем­щик Родион, и адвокат Роман, оказавшийся в итоге двойником директора тюрьмы Родрига Ивановича.

Выделяется среди прочих м-сье Пьер: если остальные действительно подобны призракам, теням – вот-вот растают, расплывутся и навсегда растворятся в воздухе, то палач, главный человек бездуховного общества, со своими «плотно скрещенными жирными ляжками», *плотной фигуркой* и *толстеньким лицом* (*Н.*;4.110,130, 136), - сверхплотен и материален и более всех похож на куклу со «светлыми, глазированными глазами <…> фарфоровой улыбкой»(*Н.*;4.93,141).

Набоковское видение мира парадоксально: если призраками принято считать нечто бесплотное, а потому нереальное, то у В. Сирина недействительно как раз сугубо материальное.

В целом образ материального мира строится «на метафоре жизни как театральной сцены»[[270]](#endnote-243). Интересно обратить внимание на кульминационный момент пьесы «Событие» (1938) – когда во время чтения тещей Трощейкина ее очередного графоманского опуса все персонажи застывают в неподвижных позах, а сцена отодвигается «немного вглубь», спускается «прозрачная ткань или средний занавес, на котором вся их группировка <…> нарисована с точным повторением поз», а «Трощейкин и Любовь быстро выходят вперед на авансцену» (*Н.*;5.494). «Авансцена» здесь – театральное инобытие, и перед нами решающий выход главных героев в *«потусторонность»* Они «одни на этой узкой освещенной сцене. Позади – «театральная ветошь всей нашей жизни, замерзшие маски второстепенной комедии, а спереди глубина и глаза, глаза, глаза, глядящие на нас, ждущие нашей гибели …» (*Н.*;5.495). Повторяется и одновременно проясняется художественный замысел героя: настоящий художник живет в ином, не материальном измерении, оставив за плечами всю «театральная ветошь» обыденности и всех «крашеных призраков», претендующих на звание людей, но от которых «нельзя ждать ни спасения, ни сочувствия» (*Н.*;5.495), - он живет в предстоянии вечности. И вот в этом ином измерении «потусторонности» происходит чудо: проскальзывает искра взаимопонимания между героями. Это взаимопонимание отчаяния, ибо они осознают экзистенциальный трагизм своего положения: «мы совершенно одни» (*Н.*;5.495). Но главное, что они понимают это оба, *вместе* и в своем взаимопонимании поднимаются над пошлостью «жизни действительной». Крик отчаяния героини: «Пойми меня!», - и ответ героя: «Держись, Люба!» (*Н.*;5.495), - вот-вот соединятся в нечто целое, в любовь и понимание – поверх всех обид и измен. Если бы это чудо произошло, оно и стало бы «событием» пьесы.

Но удержаться на этом высшем уровне герои не смогли. «Все опять начинает мутнеть, - говорит Трощейкин. – Перестаю тебя чувствовать. Ты снова сливаешься с жизнью. Мы опять опускаемся, Люба, все кончено!» (*Н.*; 495). Выход в «потусторонность», в настоящую жизнь не состоялся. «А хорошо было на этой мгновенной высоте» (*Н.*;5.495), - восклицает, уже в земной реальности, Любовь. Это перифраза восклицания апостола Петра при видении Преображения Господня: «Господи! хорошо нам здесь быть» (Мф.17.4). Позднее им этот «момент истины» кажется *выдумкой, галлюцинацией*. Так воссоздает В. Сирин в драматургическом жанре трехмерную модель мироздания: реальность *эмпирическая* – «жизнь действительная» на сцене, *трансцендентная* – на авансцене, *художественная* – перифраза из Евангелия.

Если в «Событии» автор воссоздал театральный вариант трехмерной реальности, то на страницах «Приглашения на казнь», как это уже давно замечено набоковедами, царит стихия дурной театральности: персонажи, выходя «на сцену», т.е. в камеру к Цинциннату, повторяют написанный текст (часто перевирая его), путают реплики, а порой целые куски и мизансцены. Иногда путают даже исполняемые пьесы. Порой (из-за нехватки актеров, что ли?) один артист играет несколько ролей, лишь переменяя грим. Как, например, *тюремщик Родион – адвокат Роман – директор тюрьмы Родриг Иванович*.

Во многом театрализованность романного действия восходит к эстетике Н. Евреинова, экспериментами которого в области драматургии Набоков был увлечен[[271]](#endnote-244). Несомненно, повлияли на В. Сирина и размышления Н. Евреинова о казни как театрализованном представлении в трактате «Театр и Эшафот» (1918)[[272]](#endnote-245).

Миру физическому у В. Сирина соответствует «кустарное искусство» (Н.;4.99), где все грубо и нелепо размалевано, то осыпается, то разваливается на куски и т.п. Этот примитив ориентирован на вкусы большинства, ими питается и их удовлетворяет. Ведь *блаженства*, известные и доступные пошлому обывателю, исключительно плотского, гастрономического или естест­венно-физиологического порядка. Аналогичны и наслаждения «искусством»:

«переходим к наслаждениям духовного порядка, - велеречиво, со смаком разглагольствует м-сье Пьер. - Вспомните, как, бывало, в грандиозной картинной галерее или музее, вы останавливались вдруг и не могли оторвать глаз от какого-нибудь пикантного торса, - увы, из бронзы или мрамора. Это мы можем назвать: наслаждение искусством» (Н.;4.140).

Перед нами масскультура, обслуживающая плоть, и ничего общего не имеющая с истинным искусством[[273]](#endnote-246). Даже *Тамарины сады*, воплощавшие для Цинцинната благо инобытийной реальности, оказались грубо размалеванной декорацией или механической имитацией – шедевром инженерной мысли некоего Никиты Лукича. Увы, «плотоядное искусство» дает только то, что может, - плоды порой искусные, но безнадежно мертвенные.

В тематическом узоре *кустарного искусства* парадоксальным образом сплелись *физический* и *креативный* пласты повествования. Этот весьма неожиданный симбиоз подсвечен саркастической усмешкой Автора. «Горячие точки» этого нарративного пласта – образы-мотивы *кувшина* и *паука*. Оба образа реминисцентные: *кувшин* – «поивший всех узников мира» (Н.;4.61), *паук* – «официальный друг заключенных» (Н.;4.48). Имеются в виду, конечно, не только «вечные» атрибуты тюремного быта, но и их литературная традиция («Шильонский узник» Дж.Г. Байрона в переводе В.А. Жуковского, «Последний день приговоренного к смерти» В. Гюго, «Идиот» Ф.М. Достоевского и др.).

Образ-мотив *паука*, развиваясь в параллельном противостоянии мотиву *бабочки*, прочерчивает словесную ткань романа[[274]](#endnote-247). В финале *паук* оказывается, как и *Тамарины сады*, механической игрушкой:

«Сделанный грубо, но забавно, он состоял из круглого плюшевого тела, с дрыгающими пружинковыми ножками, и длинной, тянувшейся из середины спины, резинки, за конец которой его держал на весу Роман, поводя рукой вверх и вниз, так что резинка то сокращалась, то вытягивалась и паук ездил вверх и вниз по воздуху» (Н.;4.178).

Но вот трагический парадокс: мертвый механический *паук* пожирает *живое* – мотыльков и бабочек. Значение символа прозрачно: плотское, подобно «черной дыре», втягивает и пожирает душу.

Но есть в набоковском романе другое, настоящее искусство и другое, не «дикое» зеркало *—* это волшебное «поворачиваемое зеркало» инобытийной реальности.

Это «зеркало бытия» *—* набо­ков­ская вариация древних представлений о том, что отношения человека и Бо­га подобны системе направленных друг на друга зеркал. Ведь в эзотеризме таков общекос­ми­чес­кий принцип управления вселенной. «Зеркало бытия» соединяет/разъединяет Мате­рию и Дух.

В «Приглашении на казнь», Автор как бы от имени сочинителя романа «Quercus»[[275]](#footnote-28), который читает герой, посылает ему Благую весть о скором избавлении.

Отрекошетив от волшебного «поворачиваемого зеркала», упал в камеру к Цнциннату «бутафорский желудь» (*Н.*;4.122) – плод того Дуба, о жизни которого повествует вымышленный «Quercus». «Желудь, - пишет В.Е. Александров, - как бы оказывается мостом между его физическим миром и воображаемым миром литературы, представленным романом «Quercus», удостоверяя таким образом реальность как последнего, так и порождающих его сил воображения и сознания (которые, в свою очередь, прямо связаны с потусторонностью)»[[276]](#endnote-248).

Образ-символ *желудя*[[277]](#endnote-249), как и *паука* и *кувшина*, тоже возник на стыке двух реальностей – *физической* и *металитературной*. Однако этот метафикциональный *желудь* – плод настоящего искусства[[278]](#footnote-29). Не случайно он, хоть и «бутафорский», отнюдь не «кустарный», а, напротив, будто настоящий, и даже по-своему красив:

«крупный, вдвое крупнее, чем в натуре, на славу выкрашенный в блестящий желтоватый цвет, отполированный и плотно, как яйцо, сидевший в своей пробковой чашке» (*Н.*;4.122).

И падает *желудь* в цинциннатову камеру *сверху*, занесенный *дуновением сквозняка* (*Н.*;4.122), - не из метафикционального ли инобытия? Ведь *желудь* явился Цинциннату в ответ на его отчаянный крик о помощи: «Неужели никто не спасет? - вдруг громко спросил Цинциннат и присел на постели (руки бедняка, показывающего, что у него ничего нет)» (*Н.*;4.122).

И здесь возникает вопрос, которым никто до сих пор, кажетсяне задавался: а почему, собственно, в ответ на отчаянный SOS падает плод с *дуба*? Ведь ничего общего у Цинцинната с этим Дубомнет. Напротив, они в определенном смысле полярны: Дуб – символ вечности, Цинциннат обречен через несколько дней на смерть. Вспомним знаменитые пушкинские строки:

*Гляжу ль на дуб уединенный,*

*Я мыслю: патриарх лесов*

*Переживет мой век забвенный,*

*Как пережил он век отцов* (П.;3.130)*.*

Но в этой полярности и кроется разгадка: Автор – макротекста «Приглашения на казнь» и как бы при посредничестве сочинителя «Quercus’а» - посылает своему измученному герою твердую надежду на спасение и бессмертие.

Многие авторы ставят знак равенства между обоими вариантами набоковского «зеркала» - «дикое» и волшебное, существующее в трансцендентном *Там*[[279]](#endnote-250). Это, конечно, неверно. В то время как истинное «зеркало искусства» не только отображает, но воссоздает и постигает сущность вещей, «дикое зеркало» творит оптические миражи.

Волшебное «поворачиваемое зеркало» порой отбрасывает из своего прекрасного «там» чудесных «зайчиков» в унылое существование Цинцинната Ц. Один из них, еще в начале повествования, осветил грубую декорацию камеры, преобразив ее в прекрасную картину. Другой – тот самый металитературный *желудь,* о котором мы уже говорили.

Два вида креации – плотоядное «кустарное искусство» и творчество, пронизанное флюидами «потусторонности», - соотносимы с божественным и дьявольским типом творения. Бог при Купине назвал себя Моисею: «Я есмь Сущий» (Исх.,3.14). И только Он может творить истинно существующее. Человека создал Бог, вдохнув в плоть дух. Дьявол в состоянии порождать лишь миражи, в том числе материальные, поскольку духа он в себе не имеет. В. Александров весьма проницательно замечает присутствие в романе «невидимого кукловода»[[280]](#endnote-251).

Подобно Богу, настоящий художник создает нечто истинно сущее, хотя и бесплотное. Таков и герой В. Сирина Цинциннат Ц. – первый из его героев сочинитель, если, конечно, не считать антигероя и анти-писателя Германа Карловича из «Отчаяния».

Хороший ли, настоящий ли писатель Цинциннат? Однозначного ответа на этот вопрос нет. «Сюжет писательства в романе – это исчезновение надежд на возможность адекватно выразить себя в тексте»[[281]](#endnote-252), считает Е. Полева. К такому выводу приходит исследовательница, проанализировав эволюцию самооценки набоковского героя – от эйфории первых шагов, когда он видит в своих «Записках» средство оставить о себе память в сознании своих будущих читателей, - до полного разочарования в своем писательском даре.

Действительно, все начиналось одушевленным страстным желанием оставить в памяти людей свой истинный образ:

«Кто-нибудь когда-нибудь прочтет 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 <…> Я не простой … я тот, который жив среди вас … Не только мои глаза другие, и слух, и вкус, - не только обоняние, как у оленя, а осязание, как у нетопыря, - но главное: дар сочетать все это в одной точке … Нет, тайна еще не раскрыта, - даже это - только огниво, - и я не заикнулся еще о зарождении огня, о нем самом. Моя жизнь <…> Сохраните эти листы, - не знаю, кого прошу, - но: сохраните эти листы <…>» (*Н.*;4.74,167).

Однако оканчивается все, как может показаться, отчаянием:

«Мне необходима хотя бы теоретическая возможность иметь читателя, а то, право, лучше разорвать <…> Мои бумаги вы уничтожите, сор выметете, бабочка ночью улетит в выбитое окно, - так что ничего не останется от меня в этих четырех стенах, уже сейчас готовых завалиться Мои бумаги вы уничтожите, сор выметете, бабочка ночью улетит в выбитое окно, - так что ничего не останется от меня в этих четырех стенах, уже сейчас готовых завалиться» (*Н.*;4.178-179).

Анализируя эти отрывки, Е. Полева не учитывает одно важное обстоятельство: самооценка автора чрезвычайно редко бывает адекватна. Графоманы мнят себя великими, а действительно талантливые художники часто мучаются несовершенством своих творений. А.С. Пушкин и В. Набоков в этом контексте – счастливое исключение: из всех мне известных только им Бог даровал редчайшую способность адекватно высокой оценки своих произведений. Муки «невыразимости» себя в слове – скорее знак истинного дарования. К тому же, ведь Цинциннат Ц. – писатель начинающий, и отсутствие мастерства в его случае легко объяснимо и простительно.

Есть и еще одно важное обстоятельство, объясняющее отчаяние героя в финале: если вначале слова Цинцинната обращены к воображаемому будущему читателю – alter ego *автора*, того единственного и замечательного человека, который ожидает *хорошего* писателя в конце его великого пути и о котором мечтал сам Набоков[[282]](#endnote-253), то предсмертный возглас – к м-сье Пьеру и тюремщикам. Но зачем, собственно, Цинциннату оставлять память о себе своим тюремщикам? Тем более что и сама тюрьма рушится. А вот бабочка спаслась и вылетела на свободу, как вскоре это сделает сам герой В. Сирина. Так что последний пассаж – вовсе не об экзистенциальном отчаянии, - напротив, он – об освобождении души из тюрьмы физического бытия, которое герой бессознательно предчувствует, но не замечает, ибо все его физическое тело корчится от страха.

А между тем этот начинающий, еще неумелый писатель чрезвычайно остро чувствует *слово*, и ему доступно понимание глубинных тайн творения.

«Вот опять чувствую, что сейчас выскажусь по-настоящему, затравлю слово. Увы, никто не учил меня этой ловитве, и давно забыто древнее врожденное искусство писать, когда оно в школе не нуждалось, а разгоралось и бежало как пожар, - и теперь оно кажется таким же невозможным, как музыка, некогда извлекаемая из чудовищной рояли, которая проворно журчала или вдруг раскалывала мир на огромные, сверкающие, цельные куски, - я-то сам так отчетливо представляю себе все это, но вы - не я, вот в чем непоправимое несчастье. Не умея писать, но преступным чутьем догадываясь о том, как складывают слова, как должно поступить, чтобы слово обыкновенное оживало, чтобы оно заимствовало у своего соседа его блеск, жар, тень, само отражаясь в нем и его тоже обновляя этим отражением, - так что вся строка - живой перелив; догадываясь о таком соседстве слов, я, однако, добиться его не могу, а мне это необходимо для несегодняшней и нетутошней моей задачи» (*Н.*;4.100-101).

Под видимой оболочкой размышлений о слове прочитывается предчувствие бегства в «потусторонность». Мысль автора «Записок» устремлена, хотя и бессознательно, к реальности «не тутошней», а инобытийной – к бессмертию.

Замечательно, что и трагедию своей радикальной несовместимости с окружающими его «прозрачными» призраками и пародиями, Цинциннат видит сквозь призму проблем бытия слова:

«Окружающие понимали друг друга с полуслова, – ибо не бы­ло у них таких слов, которые бы кончались как-нибудь неожиданно, на ижицу, что ли, обращаясь в пращу или птицу, с удивительными послед­ствия­ми» (*Н.*;4.56-57).

Перед нами, бесспорно, мышление художника слова.

Более того, в процессе сочинительства, Цинциннат, как всякий настоящий писатель, постигает тайны ирреально-трансцендентного подтекста «жизни действительной». Вот, например, известное иррациональное прозрение героя:

«Я обнаружил дырочку в жизни, - там, где она отломилась, где была спаяна некогда с чем-то другим, по-настоящему живым, значительным и огромным, - какие мне нужны объемистые эпитеты, чтобы их налить хрустальным смыслом … - лучше не договаривать, а то опять спутаюсь. В этой непоправимой дырочке завелась гниль» (Н.;4.175).

Что же это за загадочная «дырочка»? С. Давыдов полагает, что это «дырочка» между двумя мирами – автора и героя, и именно сквозь нее герой прозревает своего Творца[[283]](#endnote-254). Г. Барабтарло видит в ней отверстие между иными мирами – земным и «потусторонностью». Оба автора будто нарочно игнорируют «гниль», которая завелась между двумя половинками мироздания – миром материальным и инобытийным. Е. Полева, напротив, на этой «гнили» внимание акцентирует, считая, что именно из-за нее для Цинцинната «исчезла надежда на переход в иной мир, ибо связи с ним нет»[[284]](#endnote-255).

Однако текст ясно говорит совсем о другом: некогда была «спайка» между двумя мирами – физическим и трансцендентным. Благодаря ей, энергия жизни питала плоть, одухотворяя ее. Недаром в своих снах Цинциннат видел жизнь совсем иную:

«В снах моих мир был облагорожен, одухотворен; люди, которых я наяву так боялся, появлялись там в трепетном преломлении, словно пропитанные и окруженные той игрой воздуха, которая в зной дает жизнь самим очертаниям предметов; их голоса, поступь, выражение глаз и даже выражение одежды - приобретали волнующую значительность; проще говоря: в моих снах мир оживал, становясь таким пленительно важным, вольным и воздушным, что потом мне уже бывало тесно дышать прахом нарисованной жизни» (Н.;4.99-100).

Теперь «спайка», некогда соединявшая обе половинки мироздания и благодаря которой духовная энергия питала плоть жизнью, «отломилась» и «в этой непоправимой дырочке завелась гниль». Фантомы плоти остались без живительной подпитки[[285]](#footnote-30).

И, однако, хотя «гниль» в «дырочке» препятствует проникновению духовной энергии в физический мир, это вовсе не означает, что для таких духовных инидиивдуальностей, как Цинциннат, обладающих внутренним неделимым и неистребимым, целостным ядром, невозможен выход в потустороннюю реальность: ведь осталась еще *воздушная щель*, сквозь которую человек духовный может выскользнуть из грубой физической реальности в природную ему стихию.

Причем, что чрезвычайно важно, этот переход Цинциннат Ц. совершил усилием собственной воли, а отнюдь не по воле своих мучителей. Как только он задал себе вопрос: «Зачем я тут?» (*Н.*;4.186) – герой оказался в природной ему стихи прекрасной «потусторонности».

Этот вопрос стал закономерно неизбежным итогом процесса творчества Цинцинната Ц. – его самопостижения-самосозидания.

«Все обмануло, сойдясь, все. Вот тупик тутошней жизни, — и не в ее тесных пределах надо было искать спасения» (*Н.*;4.175).

Собственно, мотив тотального обмана берет свое начало еще в начале романа. Там прозвучала подсказка Автора своему герою, что все его попытки каким-то образом убежать от ужаса жизни, оставшись в ней, иллюзорны: «Двое мужчин тихо беседовали во мраке сквера на подразумеваемой скамейке. "А ведь он ошибается", - сказал один» (*Н.*;4.53).

Цинциннат пришел к пониманию своей ошибки ценой собственных страданий лишь в конце своей *жизни - текста*.

Результатом сочинительства стала четко сложившая в индивидуальном сознании картина собственной жизни и своей личности. И она явилась тотальным отрицанием всего своего существования в физическом теле-тюрьме. Только освободившись ото всех приманок-обманок, которыми материальный мир привязывал его к себе, Цинцинната Ц. смог перейти в иную реальность, где

«все поражает своей чарующей очевидностью, простотой совершенного блага; там все потешает душу, все проникнуто той забавностью, которую знают дети» (*Н.*;4.101-102).

И все же, несмотря на то, что Цинцинната Ц. – первый у Набокова герой - писатель, проблемы сочинительства лишь часть его жизни. Да, «Записки» для него - способ запечатлеть свою личность и оставить память о себе в сознании будущего читателя, и таким образом обрести бессмертие. Волнуют его такие чисто творческие проблемы, как невыразимость и звукопись. И все же «Записки» для Цинцинната лишь средство убить время до казни: «Он пожалел, что поторопился сдать все книги, и от нечего делать сел писать» (*Н.*;4.174).

И здесь необходимо вспомнить ту особенность нарративного стиля Набокова (В. Сирина), о которой мы говорили прежде: герои автобиографического типа, интеллектуально и духовно ему близкие, включены в нарратив объективный – от 3-его лица, а чуждые Автору – в повествование суюъективированное.

Повествование о Цинциннате Ц. представляет собой органичный симбиоз: авторское слово, в форме косвенно-прямой речи, словно вплывает в текст героя, на ходу переплавляясь в него. Как, например, в этом отрывке:

«Какая тоска. Цинциннат, какая тоска! Какая каменная тоска, Цинциннат, - и безжалостный бой часов, и жирный паук, и желтые стены, и шершавость черного шерстяного одеяла. Пенка на шоколаде. Взять в самом центре двумя пальцами и сдернуть целиком с поверхности - уже не плоский покров, а сморщенную коричневую юбочку. Он едва тепл под ней, - сладковатый, стоячий. Три гренка в черепаховых подпалинах. Кружок масла с тисненым вензелем директора. Какая тоска, Цинциннат, сколько крошек в постели» (*Н.*;4.71-72).

Судя по нарративной модели «Приглашения на казнь», Цинциннат Ц. занимает среднее положение между героями близкими и чуждыми авторскому сознанию.

И все же это первый из набоковских героев, вполне осознанно и по собственной воле не совершающий самоубийства (как Лужин или Смуров) или убийства (как Герман из «Отчаяния»), не идущий сознательно на смерть, отправившись в Россию через границу (как Мартын Эдельвейс в «Подвиге»), но сделавший спасительный для себя выбор в сторону свободы и бессмертия.

В художественном мире Набокова не стирается, но превращается в некую расплывчатую, прерывистую линию непреодолимая в «обычном» произведении граница между его «внутренним миром», где обитают исключительно вымышленные персонажи, и миром «внешним» - Автора, человека и сочинителя, и его читателя. В момент своей «смерти» набоковский герой совершает переход из «внутреннего мира» романа на уровень «внешний» - бытия сознания Автора и читателя. И, присоединившись к подобным ему «любимым» героям своего Творца, обретает бессмертие в искусстве.

Автор же в финале окончательно утверждает себя в позиции Демиурга своего художественного мира.

В «Приглашении на казнь» в аллегорической форме воссоздана модель бытия индивидуального сознания в центре трехчастной картины мира: в фокусе сплетения ***эмпирической – трансцендентной – металитературной*** реальностей. Каждая из сфер космического миропорядка предъявляет на героя свои права, стремясь подчинить себе. Окружающий *материальный* мир – заставить жить по его правилам, признав, что похож на всех и «любит то же са­мое, что мы с вами». Это тиранический вариант давления. Реальность *инобытийная* лишь неизменно подают герою знаки, удостоверяющие ее бытие, и приглашает к себе. Наконец, стихия *креативно-художественная* через посредство личности Автора ведет с Цинциннатом тонкую, изящную игру, вовлекая его в свои сферы бытия.

Впервые у Набокова герой оказывается не жертвой, не безвольной игрушкой трех сил мироздания, но сам порывает с миром материальной иллюзии и переходит на уровень «действительного» металитературного инобытия.

Следующая фаза развития эволюционной спирали набоковской *мистической метапрозы* – роман «Дар», где креативный процесс обрел значение всеопределяющей и всепоглощающей повествовательной доминанты, когда художник заражает «вторичной поэзией» (*Н.*;4.321) все вокруг, вплоть до «железнодорожных откосов» (*Н.*;4.502-503).

# глава viI. «дар» (1938): креативная память как доминанта творческого процесса.

Роман «Дар» — одно из тех произведений, где автор предлагает читателю весьма заманчивую игру: заглянуть в «святая святых» творческой лаборатории сочинителя. Разумеется, это лишь иллюзия откровения. И все же в этой игре, как и в любой другой, только доля игры — остальное может оказаться сущей правдой.

Поэтому примем условия, предлагаемые автором, в надежде узнать и нечто от истины.

Роман «Дар» воссоздает бытие творческого воображения худож­ника-Демиурга. Острое ощущение жи­вотрепет­ной реальности бытия Слова, когда *от рифмы вспыхивает жизнь* (*Н.*, Т.4, с.216), присуще творящему сознанию истинного писателя. На наших глазах буквально от легчай­шего прикосновения мысли ав­тора оживает неодушевленное: дома, улицы, дере­вья и т.д., оживает прошлое, — а вооб­ражение Творца зара­жает все предметы окружаю­щего мира «вторичной поэзией».

Что же отличает такое сознание?

Прежде всего — и это бросается в глаза с первых же страниц романа — то, что везде и во всем герой его, писатель Федор Годунов-Чердынцев, ищет проявления законов творения: в порядке «чередования трех-четырех сортов лавок <…> скажем: табачная, аптекарская, зеленная», — он стремится уловить «композиционный закон» и «вывести средний ритм для улиц данного города»[[286]](#footnote-31) (*Н.;*4.193). А обычная улица в его восприятии структурирована по законам артефакта: она идет «с едва заметным наклоном, начинаясь почтамтом и кончаясь церковью, как эпистолярный роман» (*Н.*;4.192).

Более того, весь мир в восприятии писателя Федора одушевлен и одухотворен. Вот капли дождя, в каждой из которых завтра

«будет по зеленому зрачку)», вот «раздражительное притворство кариатиды, приживалки, — а не подпоры» или «запах, отказавшийся в последнюю секунду сообщить воспоминание, о котором был готов, казалось, завопить, да так на углу и оставшийся», или «небольшое коричневое пианино, так связанное, чтобы оно не могло встать со спины и поднявшее кверху две маленьких металлических подошвы»; «терпеливый чемодан» или «тигровые полоски, не поспевшие за отскочившим котом»; «мокрые коричневые березы <…> стояли безучастные, обращенные всем вниманием внутрь себя»; улицы, «которые давно успели втереться ему в знакомство, — мало того, рассчитывали на любовь», «швейцар энергично выбивал пыльный мат о ствол невинной липы: чем я заслужила битье?»(*Н.*, Т.4, с.192, 195, 196, 233, 239, 502) и т.д.

Но, что самое важное, окружающий мир герой видит сквозь призму жизни слов, которая в свою очередь составляет для него саму ткань бытия. Вот имя —

«мнимое подобие творительного падежа придавало ему звук сентиментального заверения: ее звали Clara Stoboy»; или: «Крылатый? За чистый и крылатый дар. Икры. Латы. Откуда этот римлянин?»; «Эррио, — головастая э-оборотность которого настолько самоопределилась <…>, что грозила полным разрывом с первоначальным французом»; «вроде слова “некогда”, которое служит и будущему, и былому» (*Н.*;.4.195, 216, 222, 504).

Герой – художник слова, остро ощущает метафоричность бытия. Мир предстает как проекция сознания творца.

Все это — жизнь предметов и слов — и есть «то таинственнейшее и изысканнейшее, что <…> один из десяти тысяч, ста тысяч, быть может, даже миллиона людей, мог преподавать» писатель Федор — образно-ассоциативная

«многопланность мышления: смотришь на человека и видишь его так хрустально ясно, словно сам только что выдул его, а вместе с тем, нисколько ясности не мешая, замечаешь побочную мелочь — как похожа тень телефонной трубки на огромного, слегка подмятого муравья — и (всё это одновременно) загибается третья мысль - воспоминание о каком-нибудь солнечном вечере на русском полустанке, т.е. о чем-то не имеющем никакого разумного отношения к разговору, который ведешь, обегая снаружи каждое свое слово, а снутри — каждое слово собеседника. Или: пронзительную жалость — к жестянке на пустыре, к затоптанной в грязь папиросной картинке из серии «национальные костюмы», к случайному бедному слову, которое повторяет добрый, слабый, любящий человек, получивший зря нагоняй, — ко всему сору жизни, который путем мгновенной алхимической перегонки, *королевского опыта*, становится чем-то драгоценным и вечным» (*Н.*;4.344).

«Многопланность мышления» — это способность воспринимать предмет и явление во всем многообразии впечатлений, вызываемых ими воспоминаний и ассоциаций, подобий и возможных ответвлений. Само творчество рождает в воображении писателя Федора целую сеть метафорических ответвлений: это и *игра*, и *охота*, и *шахматы*, и *сон*. Роман «Дар», писал Ю. Левин, есть образец «синтетической прозы», где «мир предстает перед нами в потоке комплексного и неиерархического “восприятия — воображения — воспоминания — осмысления” главного героя романа, который подобен дирижеру, исполняющему многоголосую партитуру»[[287]](#endnote-256).

Что оживляет и одухотворяет неодушевленный мир окружающих предметов? Мысль художника? Да, конечно, но это верно лишь отчасти.

В. Александров называл «многопланность мышления» искусством «космической синхронизации»[[288]](#endnote-257).

Для Набокова, как и для его героя, мир одухотворен изначально: художник лишь видит эту скрытую жизнь. А мир материальный обретает жизнь, оказавшись в точке пересечения одухотворяющей энергии свыше и поэтического видения бытия творческой личности.

Доминантная роль в процессе сотворения новых миров, как мы уже говорили, принадлежит Мнемозине — *креативной памяти*.

Композиция «Дара», построенного по модели «романа-коллажа», состоящего «из целого ряда “матрешек”»[[289]](#endnote-258), выстраивается как последовательная реализация трех ликов *креативной памяти*.

Так, в стихах начинающего писателя Годунова-Чердынцева реальные воспоминания детства преобразуются творящим воображением сочинителя в произведение искусства — его первый поэтический сборник.

Начало новой фазы творческого процесса в сознании писателя Федора — переход к «суровой прозе» — означено фразой, прозвучавшей сразу после «текста» воображаемой рецензии, а по существу, саморецензии на свой поэтический сборник:

«Стрелки его часов с недавних пор почему-то пошаливали, вдруг принимаясь двигаться против времени» (*Н.*;4.215).

Но, как сказано в пьесе «Событие», писавшейся одновременно с «Даром», в 1938 г.: «Надо помнить, что искусство движется всегда против солнца» (*Н.*;5.452). Такова в мире Набокова формула настоящего искусства. Всякий, кто знаком со специфической логикой его поэтики, увидит здесь «сигнал»: тайный механизм, сокрытый в глубинах творческого «я» личности писателя Федора и одухотворяющий его бытие, включился — стартовал процесс креации на более высоком витке спирали.

Вслед за выходом в свет сборника стихов последовала серия нереализован­ных замыслов, сочинение кото­рых, однако, шло по модели *затухающего ритма,* — повесть о Яше Чернышевском и даже роман о близком по духу, обожаемом отце.

Проба романа об отце представляет собой синтез *воспоминания* о действительном *прошлом* и творящего *воображения* — с блестками тех «зайчиков» из трансцендентной реальности в сознании писателя Федора, которые отличают всех «любимых» набоковских героев автобиографического типа.

Замечательно, что образ отца впервые возник на «пороге» реальности «жизни действительной» и *инобытийной*:

«Отец однажды, в Ордосе, поднимаясь после грозы на холм, ненароком вошел в основу радуги, — редчайший случай! - и очутился в цветном воздухе, — играющем огне, будто в раю. Сделал еще шаг — и из рая вышел» (*Н.*;4.261).

А затем:

«Он перепрыгнул лужу <…> и отпечатал на краю дороги подошву: многозначительный след ноги, всё глядящий вверх, всё видящий исчезнувшего человека» (*Н.*;4.261-262).

Так бывшее в жизни, благодаря *креативной* *памяти*, навеки запечатлевается в инобытии (след, «всё глядящий вверх»).

Детские воспоминания Федора Годунова-Чердын­цева переплетаются с воспоминаниями его матери, и вот уже, исподволь их пронизывая, возникают картины, рожденные живым воображением сочинителя:

«Я вижу затем <…> Далее я вижу горы <…> От гула воды в ущелье человек обалдевал, каким-то электрическим волнением наполнялась грудь и голова <…> Особенно ясно я себе представляю <…> Передвигаясь с караваном по Тянь-Шаню, я вижу теперь <…> Как-то зимой, переходя по льду через реку, я издали приметил <…> Поднимаясь, бывало, по Желтой реке и ее притокам, роскошным сентябрьским утром, в прибрежных лощинах, в зарослях лилий, я с ним ловил <…> Исследовав тибетские нагорья, я пошел на Лоб-Нор» (*Н.*;4.299-307).

Все это видит «тот представитель мой, которого в течение всего моего отрочества я посылал вдогонку отцу» (*Н.*;4.301) и благодаря которому автор может рассказывать о воображенном как о действительно бывшем, причем в как бы объединяющей их с отцом форме 1-го лица множественного числа: *наш*, *наших*, *нас*, *мы* и др.

Не менее парадоксальное, уже объединяющее-разделяю­щее употребление местоимения «он» в отрывке:

«Отец од61-262нажды, в Ордосе, поднимаясь после грозы на холм, ненароком вошел в основу радуги, — редчайший случай! — и очутился в цветном воздухе, в играющем огне, будто в раю. Сделал еще шаг — и из рая вышел <…> Он перепрыгнул лужу <…> Идя полем, один, под дивно несущимися облаками, он вспомнил, как с первыми папиросами в первом портсигаре подошел тут к старому косарю, попросил огня <…> Он углубился в лесок <…> Дальше, на болотце, <…> вход в парк <…> К дому приводили все тропинки <…> Он шел к еще невидимому дому по любимой из них, мимо скамьи, на которой по установившейся традиции сиживали родители накануне очередного отбытия отца в путешествие: отец - расставив колени, вертя в руках очки или гвоздику, опустив голову, с канотье сдвинутым на затылок, и с молчаливой, чуть насмешливой улыбкой около прищуренных глаз и в мягких углах губ, где-то у самых корней бородки; а мать — говорящая ему что-то, сбоку, снизу, из-под большой дрожащей белой шляпы, или кончиком зонтика выдавливающая хрустящие ямки в безответном песке. Он шел мимо валуна со взлезшими на него рябинками <…>, мимо заросшей травой площадки, бывшей в дедовские времена прудком <…>» (*Н.*;4.261-263).

Местоимение 3-его лица здесь, казалось бы, должно указывать на отца, но в процессе повествования становится очевидно, что «он» указывает на субъекта воспоминания, самого автора, путешествующего в своем одухотворенном *памятью* воображении по запутанным, извилистым тропинкам прошлого. Так оба — отец и сын — соединяются в одно целое. Но вдруг эти два субъекта, составлявшие одно, расходятся во времени, где они совпали лишь на мгновение благодаря энергетическому толчку креативной памяти — и вот отец остался в прошлом, а сын проходит мимо.

Примечателен и момент возвращения писателя Федора из прошлого в настоящее:

«Он шел мимо валуна со взлезшими на него рябинками <…>, мимо заросшей травой площадки <…>, мимо низеньких елок, зимой становившихся совершенно круглыми под бременем снега: снег падал прямо и тихо, мог падать так три дня, пять месяцев, девять лет - и вот уже, впереди, в усеянном белыми мушками просвете, наметилось приближающееся мутное, желтое пятно, которое, вдруг попав в фокус, дрогнув и уплотнившись, превратилось в вагон трамвая, и мокрый снег полетел косо, залепляя левую грань стеклянного столба остановки, но асфальт оставался черен и гол, точно по природе своей неспособен был принять ничего белого <…> — между тем как кругом всё только что воображенное с такой картинной ясностью (которая сама по себе была подозрительна, как яркость снов в неурочное время дня или после снотворного) бледнело, разъедалось, рассыпалось, и, если оглянуться, то — как в сказке исчезают ступени лестницы за спиной поднимающегося по ней — всё проваливалось и пропадало» (*Н.*;4.263).

Здесь перед нами предвестие философской концепции Ван Вина о единстве категорий *пространства* и *времени*. Место плавно преображается во время: путешествие в воображении по тропинкам парка обретает временную характеристику — картина летнего парка сменяется зимним пейзажем, образ падающего снега переключает повествование в координаты времени вечного, а затем — в настоящее. Это возвращение из «сновидческой» реальности восстановленного креативной памятью прошлого в действительность настоящего происходит через некий «просвет» — будто истончившуюся ткань времени, таинственное место, через которое возможен переход из одного измерения в другое. Через волшебный пространственно-временной коридор происходит, хотя уже непосредственно, без всяких буферных сочленений, и возвращение в прошлое:

«он пошел к трамвайной остановке сквозь маленькую на первый взгляд чащу елок, собранных тут для продажи по случаю приближавшегося Рождества; между ними образовалась как бы аллейка; размахивая на ходу рукой, он кончиком пальцев задевал мокрую хвою; но вскоре аллейка расширилась, ударило солнце, и он вышел на площадку сада <…>» (*Н.*;4.268).

Образ отца соткан из «реальных» воспоминаний автора и его субъективного, восторженно-любовного, отношения к нему. И вот уже родилось это волшебство — оно «держалось, полное красок и воздуха, с живым движением вблизи и убедительной далью» (*Н.*;4.308). На это накладывается *пушкинская нота*, которая и начинала структурировать роман об отце:

«Спустя недели две после отъезда матери он ей написал про то, что замыслил, что замыслить ему помог прозрачный ритм “Арзрума” <…> Так он вслушивался в чистейший звук пушкинского камертона — и уже знал, чего именно этот звук от него требует <…> он питался Пушкиным, вдыхал Пушкина <…> Пушкин входил в его кровь. С голосом Пушкина сливался голос отца <…> От прозы Пушкина он перешел к его жизни, так что вначале ритм пушкинского века мешался с ритмом жизни отца» (*Н.;*4.279-281 и др.).

Есть некая таинственная связь образа отца с Пушкиным. Да, отец любил Пушкина:

«Перед сном, в ненастные вечера, он читал Горация, Монтэня, Пушкина, — три книги, взятых с собой <…> Мой отец мало интересовался стихами, делая исключение только для Пушкина: он знал его, как иные знают церковную службу, и, гуляя, любил декламировать» (*Н.*;4.305, 330).

Пушкинским светом пронизан и приведенный ранее отрывок (*Н.*;4.263) воспоминания об отце, реминисцирующий текстом стихотворения «Вновь я посетил…», где поэт так же, возвратившись в свое родовое Михайловское (в отличие от писателя Федора, не в воображении, а наяву), погружался в прошлое: «Минувшее меня объемлет живо» *(*П.*;*3.313*)*.

Но у Пушкина прошедшее просвечивает сквозь настоящее, а настоящее напоминает об изменениях, происшедших за десять лет (нет уже в живых няни – «уж за стеною // Не слышу я шагов ее тяжелых»; вокруг прежних двух сосен, «Где некогда всё было пусто, голо», теперь «младая роща разрослась» и др.), а у Набокова происходит погружение в прошлое. И в обоих случаях подсознательно присутствует благодарная мысль о предках, от которых и остались наследственные имения, — присутствует в виде сигнального слова-образа «дедовские» — владения у Пушкина и времена у Набокова.

Само сочинительство повести об отце шло под счастливой Пушкинской звездой:

«он вслушивался в чистейший звук пушкинского камертона — и уже знал, чего именно этот звук от него требует <…> ему помог прозрачный ритм “Арзрума” <…> он питался Пушкиным, вдыхал Пушкина <…> Закаляя мускулы музы, он как с железной палкой, ходил на прогулку с целыми страницами «Пугачева», выученными наизусть. Навстречу шла Каролина Шмидт, девушка сильно нарумяненная, вида скромного и смиренного, купившая кровать, на которой умер Шонинг. За груневальдским лесом курил трубку у своего окна похожий на Симеона Вырина смотритель, и так же стояли горшки с бальзамином. Лазоревый сарафан барышни-крестьянки мелькал среди ольховых кустов <…> Пушкин входил в его кровь. С голосом Пушкина сливался голос отца» (*Н.*;4.279-280).

И однако столь явственно звучавшая уже нота творения внезапно оборвалась - *живые картины*, уже возникшей, казалось, реальности, *распылились в пустоте* — роман не написался. Почему не сочинился роман о горячо любимом отце, а о явно чуждой личности Чернышевского — состоялся? Можно, конечно, списать эту загадку на счет неизъяснимых парадоксов творческого процесса. Но ведь и парадоксы имеют скрытую логику. Хотелось бы ее разгадать.

Творческое постижение личности «другого», по Набокову, есть «протеическое» перевоплощение в чужое сознание.

Но возможно ли проникнуть в мир мыслей и чувств личности божественной? Очевидно, что нет.

«И ныне я всё спрашиваю себя, о чем он, бывало, думал среди одинокой ночи: я страстно стараюсь учуять во мраке течение его мыслей и гораздо меньше успеваю в этом, чем в мысленном посещении мест, никогда невиданных мной» (*Н.*;4.302).

Да, в процессе сочинительства писатель Федор постигает божественную сущность личности отца, и она подсвечена его тайной связью с личностью Пушкина — своего рода Бога на небосклоне культурного сознания русского человека.

«В моем отце и вокруг него, вокруг этой ясной и прямой силы было что-то, трудно передаваемое словами, дымка, тайна, загадочная недоговоренность, которая чувствовалась мной то больше, то меньше. Это было так, словно этот настоящий, очень настоящий человек, был овеян чем-то, еще неизвестным, но что, может быть, было в нем самым-самым настоящим» (*Н.*;4.298).

Не случайно отец впервые появляется в тексте романа сверхъестественным образом, выйдя из основания радуги.

Почему возникает параллель *Пушкин — отец*? Да, отец любил Пушкина. Но такое объяснение в набоковском мире слишком прямолинейно и легковесно. В конце концов, Пушкина любят многие, не один только отец Годунова-Чердынцева. Думаю, причина здесь гораздо более существенная.

В романе прочерчивается тройственная структура, воссоздающая трехуровневую модель мира ***физического — метафизического — креативно-металитературного***: это *Отец — Бог — Пушкин*. Как Пушкин *—* Бог русской литературы и культуры вообще, так отец героя *—* Бог его внутреннего мира. Божественный подсвет образа Отца усилен трансцендентным его ореолом. А возможно ли воссоздать образ Бога средствами художественного слова? Вопрос риторический.

И вот уже творческое воображение героя переезжает с *улицы Пушкинской* на *улицу Гоголя* (Н.;4.327). В свои права окончательно вступает *память креативно-трансцендентная* — рождается роман о Чернышевском.

В романе «Дар» В. Сирин написал на автора «Что делать?» скандальную карикатуру, и в высшей степени эпатирующим выглядел, конечно, сам факт изображения в сатирическом духе и стиле властителя дум прогрессивно мыслящей демократической интеллигенции XIX в., по наследству перешедшее к интеллигенции русской эмиграции ХХ в.[[290]](#footnote-32) Когда же первый шок (в том числе и у советского читателя, познакомившегося с романом в «самиздате») прошел, наступил этап осмысления. И тогда выяснилось, что все закономерно: Набоков разрушает миф о Чернышевском - общественно-по­лити­че­ском деятеле, кумире русской интеллигенции либерально-социа­листиче­ского толка, ибо именно в его идеях видит истоки революции, которая погубила Россию в ХХ в. Одним словом, «Чернышевский заинтересовал автора как предтеча Ленина и большевиков»[[291]](#endnote-259). Понятно, что вызывает у Набокова отторжение и Чернышевский-писатель, ибо в нем автор «Дара» видит совершенный пример тенденциозного сочинителя, анти-ху­до­жника. В этом смы­сле в его романе выстраиваются антитезы: *Годунов-Чердынцев – Чернышевский*, *Пушкин – Чернышевский* и т.д. (О. Дарк, М. Шульман, О. Сконечная, Л.Н. Целкова и др.[[292]](#endnote-260)).

Появились, однако, в набоковедении и наблюдения прямо противоположного смысла. Неожиданно обнаружилось, что образ Чернышевского в «Даре» не столь уж и отрицательный. Финальные строки композиционно организующей формы *сонета* возвращают нас к его началу и отбрасывают неожиданный отсвет симпатии на личность героя скандальной четвертой главы (С. Федякин, М. Лотман[[293]](#endnote-261)). Ибо ощутимы в ней элементы сострадания, сочувствия и даже исторического оправдания и приятия.

Из этого сам собой напрашивается весьма тривиальный вывод о том, что набоковская интерпретация и трактовка личности Чернышевского – общественного деятеля и сочинителя, сложна и, по меньшей мере, неоднозначна. Вывод, однако, слишком банальный, чтобы быть правильным.

Хотелось бы понять причины явного творческого интереса Набокова-писателя к исторической фигуре очевид­но ему чуждой, которая, как кажется, ничего, кроме иронического или даже саркастического неприятия, вызывать не могла.

«Жизнь Чернышевского» – художественная биография исторического лица. Но какой вообще, по мнению Набокова, должна быть книга об исторической личности? Каково соотношение правды *исторической* и *художественной* в таком сочинении? Эти вопросы автора «Дара» занимали всерьез.

Его ключевая мысль по этому поводу высказана в эссе о Пушкине:

«Разве можно совершенно реально представить себе жизнь другого, воскресить ее в своем воображении в неприкосновенном виде, безупречно отразить на бумаге? Сомневаюсь в этом; думается, уже сама мысль, направляя свой луч на историю жизни человека, ее неизбежно искажает. Все это будет лишь правдоподобие, а не правда, которую мы чувствуем» (*Н1*.;1. 542).

Итак, правда – это то, что «мы чувствуем», а значит, она всегда субъективна. Поэтому,

«в сущности, не имеет значения, если то, что мы представляем в своем воображении, всего лишь большой обман … Я прекрасно понимаю, что это не Пушкин, а комедиант, которому плачу, чтобы он сыграл его роль. Какая разница! Мне нравится эта игра, и вот я уже сам в нее поверил. Одно другим сменяются видения …» (*Н1*.;1.543).

Перед нами позиция воинствующего агностика-субъек­тиви­ста? Позиция в высшей степени парадоксальная, если не сказать на грани абсурда, ибо, казалось бы, отрицает саму возможность написания достоверной биографии, будь то научная или художественная. Однако зерно истины в позиции Набокова, безусловно, есть. Просто художник ясно отдает себе отчет в том, что образы вымышленных героев рождаются в его воображении точно по тем же самым принципам, по которым возникают и образы «реальных» *исторических лиц*. И еще он твердо знает, что правда художественного вымысла безусловно выше правды фактической. Ведь правда художественная проникает в сокровенный подтекст «жизни действительной». Вспомним слова Достоевского: «сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее, пройдя через его чувства».

Итак, «проникнуть в мечтах в мир» (*Н1*.;1.542) своего героя - персонажа вымышленного или реально бывшего. И если сам герой - писатель, то написать книгу о нем – в стиле его собственных сочинений. «Жизнь поэта как пародия его творчества» (*Н1*.;1.542). Сочинить историю жизни художника, осветив ее лучом его собственного индивидуального стиля.

И вот что замечательно: основополагающие принципы написания книги об обожаемом, восторженно любимом Пушкине или искренне почитаемом Гоголе, по существу, те же, что и о презираемом Чернышевском. Так же, как и о вымышленном (или остраненно автобиографическом?) Себастьяне Найте. И в этом смысле у Набокова есть предшественник - Л. Толстой. Ибо не таков ли и «странный» историзм автора «Войны и мира»? Ведь, как это уже давно было замечено критиками, его Наполеон, Кутузов или Александр I такие же литературные герои, как Андрей Болконский, Пьер Безухов или Наташа Ростова.

Но (и в этом существенное отличие от Л. Толстого) суть творческой сверхзадачи, поставленной и решаемой писателем Федором в его «странном» романе о Чернышевском, сам он сформулировал так:

«я хочу все это держать как бы на самом краю пародии … А чтобы с другого края была пропасть серьезного, и вот пробираться по узкому хребту между своей правдой и карикатурой на нее» (*Н.*;4.380).

Речь, таким образом, идет о двойной пародии: на реальную, историческую фигуру Чернышевского и одновременно – на свою версию этой личности. В подтексте *своей* художественной версии личности Чернышевского у писателя Федора неизменно ощущается скрытая ироническая усмешка, пародийно окрашивающая ее, но не отрицающая, а как бы намекающая читателю на то, что перед ним не истина в последней инстанции, а все же *комедиант, которому* автор *платит, чтобы он сыграл роль[[294]](#footnote-33)*. У Л. Толстого такой скрытой усмешки, конечно, никогда не было. Автор «Войны и мира» со свойственным ему деспотизмом неизменно настаивал на том, чтобы его версию, его правду *художественную* принимали за правду *историческую* и никак иначе.

Какова же объективная ценность *художественной* пра­вды Владимира Набокова? И есть ли она вообще? Ведь перед нами просто *игра* – в историю, в правду и т.д. Но истина рождается, по-видимому, и в *игре* тоже. Так, первую и лучшую читательницу романа, возлюбленную писателя Федора Зину Мерц,

«совершенно не занимало, прилежно ли автор держится исторической правды, - она принимала это на веру, - ибо, если это было не так, просто не стоило бы писать книгу. Зато другая правда, правда, за которую он один был ответственен, и которую он один мог найти, была для нее так важна, что малейшая неуклюжесть или туманность слова казалась ей зародышем лжи, который немедленно следовало вытравить» (*Н.*;4.384).

Какую же *правду*открывает Федор в своем «странном» романе о Чернышевском? Но прежде, чтобы очистить ее от плевел лжи, обратим внимание на критические отзывы о «Жизни Чернышевского», которым в «Даре» отведено так много места. Все оценки художественного произведения *извне* в мире Набокова важны, ибо они (кроме специ­ально оговоренных случаев) указывают читателю, как думать *не надо*.

Итак, сцена, которая в «Даре» предваряет главу о Чернышевском, - это разговор у Чернышевских (семья рус­ских эмигрантов - однофамильцы Николая Гаврило­ви­ча) о предполагаемом сочинении Годунова-Чердынцева, где высказываются различные мнения о возможных интер­претациях фигуры этого исторического деятеля. Диапа­зон предполагаемых решений достаточно широк: от от­кро­венно поверхностных («Мой дядя был изгнан из гимназии за чтение ″Что делать?″ … Не имею определенного мнения … Чернышевского не читал, а так, если подумать … Прескучная, прости Господи, фигура!» - *Н.*;4.377) или снисходительных («Кому интересно, что Чернышевский думал о Пушкине? Руссо был скверным ботаником, и я ни за что не стал бы лечиться у Чехова. Чернышевский был прежде всего ученый экономист, и как такового его надобно рассматривать …» - *Н.*;4.378) до примитивно апологетичных. По­следняя точка зрения, предполагающая написание романа агиографического типа, явно доминирует (*Н.*;4.377-378). Прозвучала, наконец, и более проницательная догадка хозяйки дома: «ему <…> хочется вывести на чистую воду прогрессивных критиков» (*Н.*;4.378). И тут же - «сигнальное» упоминание о Волынском (А.Л. Флексер) и Ю. Айхенва­ль­де[[295]](#endnote-262), которые до писателя Федора с этой задачей успешно справились.

Понятно, что все эти предварительные версии приведены ис­ключительно для того, чтобы показать, каким роман Годунова-Чердынцева *не будет*. Ибо настоящий писатель никогда не станет повторять то, что всем и без него давно известно. «В сущности, - говорил Набоков в своих Лекциях, - подлинная мера таланта есть степень непохожести автора и созданного им мира, какого до него никогда не было …»[[296]](#endnote-263).

Так что предположение (напрашивающееся само собой)о том, что целью «романа» о Чернышевском была *идеологическая* полемика с революционными демократами – предшественниками современных социалистов и коммунистов, приходится отбросить также. Тем более что позднее отзыв «о ″Жизни Чернышевского″ как о пощечине марк­сизму» (*Н.*;4.391) - прозвучал из уст безграмотного гра­фомана и у самого Федора реакцию вызвал исключительно ироническую.

Не даром все же писатель настойчиво называет свое творение *романом*, а не *памфлетом*, например …

Концепция романа об исторической личности возникает в творческом воображении Федора не сразу - сперва она «вспыхивает», «наклевывается», зарождается, затем словно выкристаллизовывается в полемической оппозиции к другим, тривиальным и «ожидаемым» моделям, и, наконец, оформляется в нечто целостное.

Среди моделей отвергнутых, помимо указанных выше (агиографическое жизнеописание, сатирический памфлет и др.), - чрезвычайно модная на протяжении всего ХХ в. и глубоко презираемая Набоковым «биография романсэ» (*Н.*;4.226,380). Образец серьезной, нероманизированной биографии, где герой не говорит цитатами из своих произведений и не видит снов – кусков из своих будущих поэм или повестей, был известен Набокову. Это книга В. Ходасе­вича «Державин» (1931), также скрыто полемичная по отношению к жанру *биографии романсэ*. Но и этот положительный пример, очевидно, не отвечал творческим устремлениям набоковского героя, и он не последовал ему, а написал нечто совершенно доселе невиданное.

И вот что неожиданно выясняется: как раз с точки зрения общественно-политической, отношение писателя Федора к Чернышевскому не настолько однозначно отрицательное, чтобы стать основой для сатирического памфлета. Чернышевский – общественный деятель, борец *с государственным порядком вещей* вызывал у автора его *Жизнеописания* скорее эмоции положительные – едва ли не на грани восхищения. Не случайно ведь замечание о том, что в процессе работы над своим «романом» Федор

«понемножку начинал понимать, что такие люди, как Чернышевский, при всех их смешных и страшных промахах, были, как ни верти, действительными героями в своей борьбе с государственным порядком вещей, еще более тлетворным и пошлым, чем их литературно-кри­ти­ческие домыслы, и что либералы или славянофилы, ри­с­ковавшие меньшим, стоили тем самым меньше этих желез­ных забияк» (*Н.*;4.383).

Более того,

«ему искренне нра­вилось, что Чернышевский, противник сме­р­тной казни, наповал высмеивал гнусно-бла­гостное и подло-вели­че­ственное предложение поэта Жуковского окружить сме­ртную казнь мистической таинственностью» (*Н.*;4.383).

Из двух сил, заявлявших свои права на свободу художника – правительство и левые радикалы, Набокову и всегда были гораздо более симпатичны последние.

«Нужно отметить, - сказал он в лекции «Писатели, цензура и читатели в России», - что по своему образованию, уму, устремлениям и человеческим достоинствам эти люди стояли неизмеримо выше тех проходимцев, которых подкармливало государство, или старых бестолковых реакционеров, топтавшихся вокруг сотрясаемого трона»[[297]](#endnote-264).

Оттого и в сцене гражданской казни, так же как и во время допроса, Николай Гаврилович изображен в высшей степени уважительно и даже не без ореола благородного героизма: «Его перевес бил в очи» (*Н.*;4.452). А те комические детали, которые могли бы стать снижающими, обретают окраску прямо противоположную: они вызывают к герою симпатию и сочувствие. Даже при оценке Чернышевского-писателя, автора «Что делать?» Сирин/Федор отказывается от удовольствия поиздеваться над очевидной антихудожественностью этого литературного сочинения и неожиданно заявляет: «Утверждаем, что его книга оттянула и собрала в себе весь жар его личности» (*Н.*;4.457). Единственный, кажется, у Набокова случай, когда общественная, «идейная» значимость произведения поставлена выше ценности эстетической, а глумление над неуклюжестью стиля и слога признано аморальным. Более того, автор с искренним увлечением восклицает: «Гениальный русский читатель понял то доброе, что тщетно хотел выразить бездарный беллетрист» (*Н.*;4.453). Даже дикая по безграмотности фраза из романа «Что делать?»: «Долго они щупали бока одному из себя», - была благодушно прощена (*Н.*;4.453).

Так что отношение писателя Федора к Чернышевскому определялась в его «романе» отнюдь не тем, нравились или не нравились автору политические взгляды его героя, и не Чернышевский - идео­лог и общественный деятель вызывает у него неприятие, а что-то совсем другое … Тем более что *идеология* (проблематика, позиция или взгляды), по твердому убеждению Годунова-Чердын­цева, и в принципе не может быть предметом искусства. Роман с заданием *идеологическим*, в системе его эстетических взглядов, невозможен.

Впрочем, эмоциональным толчком к началу сочинительства явилась у писателя Федора неожиданная мысль поначалу как раз идеологического порядка:

«его так поразило и развеселило допущение, что автор, с таким умственным и словесным стилем, мог как-либо повлиять на литературную судьбу России» (*Н.*;4.375).

«Веселие» может показаться легковесным и чисто эстетским, однако на самом деле в основе его лежит вполне серьезное убеждение В. Сирина в том, что человек - это его стиль.

«Забавно-обстоятельный слог, кропотливо вкрапленные наречия, страсть к точке с запятой, застревание мысли в предложении и неловкие попытки ее оттуда извлечь (причем она сразу застревала в другом месте, и автору приходилось опять возиться с занозой), долбящий, бубнящий звук слов, ходом коня передвигающийся смысл в мелочном толковании своих мельчайших действий, прилипчивая нелепость этих действий (словно у человека руки были в столярном клее, и обе были левые), серьезность, вялость, честность, бедность» (*Н.*;4.374-375).

Для Набокова *такой* слог, бесспорно, отражает стиль мышления и мирочувствования личности, а следовательно, является важнейшей характеристикой самой личности. Способ постижения эпохи через стилевое мышление различных общественно-политических деятелей в воображении Федора формировался постепенно. И вот уже мысль *идеологическая* начинает преображаться в *художественную*: «По мере того, как он читал, удивление его росло, и в этом чувстве было своего рода блаженство» (*Н.*;4.375). Предположение, что «блаженство» было связано исключительно со злорадством по поводу убожества личности предполагаемого героя, думаю, было бы не только несомненным упрощением, но и неверно по сути. *Злорадство* – чувство в творческом отношении безусловно непродуктивное. Эмоцией, творящей новые миры, может быть только *любовь*. Лишь она одна может дать импульс к *сочинительству*.

Странно, кажется, говорить о *любви* Федора/Сирина к Чернышевскому. И, однако, совершенно очевидно, что не карикатура или осмеяние было целью написания «Жизни Чернышевского».

«Жизнь Чернышевского» – произведение «странное» во многих отношениях. Не только тем, что карикатура и фарс балансируют здесь на грани трагедии, но в гораздо большей степени тем, что перед нами, по существу, отнюдь не «роман» в привычном смысле, а авторское повествование, вобравшее в себя и подчинившее себе различные документальные свидетельства-перво­ис­точни­ки. Контрапункт множества голосов – осколочных отражений личности героя в сознании других людей, включенных в единый кругозор «остраненного» сверхсознания автора, – эту модель романа-биографии Набоков повторит в «Истинной жизни Себастьяна Найта».

В «Жизни Чернышевского» эта модель осложнена всеопределяюще доминирующим жанром *сонета*. Эта поэтическая форма оказывается тайным ключом ко всему произведению:

«Сонет – словно преграждающий путь, а может быть, напротив, служащий тайной связью, которая объяснила бы в с е, - если бы только ум человеческий мог выдержать иное объяснение» (*Н.*;4.391).

Попробуем пойти по пути, предуказанному автором, – вглядимся пристальнее в *сонет*. Чему *преграждает* он *путь*? И что стремится *объяснить*?

Ответ на первый вопрос – в первой части сонета, на второй – в финальной. В первых двух трехстишиях возникает образ Истины:

*Увы! Чтоб ни сказал потомок просвещенный,*

*все так же на ветру, в одежде оживленной,*

*к своим же Истина склоняется перстам,*

*с улыбкой женскою и детскою заботой*

*как будто в пригоршне рассматривая что-то,*

*из-за плеча невидимое нам* (*Н.*;4.391).

Странный образ, странная Истина … Не суровая, неподкупная и нелицеприятная, а с ликом женственно-де­тским … Не познает Она предмет своего искреннего и живого любопытства, а словно, любовно рассматривая, изучает. Указание ли это художнику, взявшемуся за сочинение «романа» об исторической личности? По-види­мому, да. И еще одно важное указание-намек: *правда* об этой личности не открыта, все расхожие истины ложны, ибо тривиальны и общедоступны … Настоящая Истина ждет своего первооткрывателя, игриво загораживая перед ним путь …

И тогда начинается *творческий сон* — о судьбе «реальной» исторической личности.

«Душа окунается в мгновенный сон — и вот, с особой театральной яркостью восставших из мертвых, к нам навстречу выходят…» (Н.;4.391-392). На наших глазах свершается таинственный акт *воспоминания - сотворения* «второй реальности».

В «Жизни Чернышевского» Набоков/Федор реализовал концепцию искусства как *жизнетворчества*, а *жизни как произведения искусства*. Новая, «вторая» реальность литературного текста являет собой сложнейший контрапункт различных вариантов *пародирования*, прослеженных автором: жизнь «реального» Чернышевского пародирует его сочинения, которые, в свою очередь, пародируют узоры его судьбы, а порой и самой истории, а то причудливо сплетаются с пародийными «завитками» судеб других исторических лиц и т.д. и т.д. Автор внимательно следит (совершенно так же, как в *автобиографическом*романе «Другие берега»!) и за *соприкосновением* «исторических узоров» (*Н.*;4.445) в жизни своего героя, и за развитием в ней множества сложно переплетенных литературных *тем* и *мотивов*: *прописи, ангельская ясность, путешествия, очки, машины, слезы, кондитерские, офи­церы* и др. Все художественное пространство судьбы героя словно прочерчено реминисцентными линиями – гоголевскими («ландшафт, <..> воспетый Гоголем», «почти гоголевский восклицательный знак мелькает в его ″сту­дентском″ дне­внике», «летел проворным аллюром бедных гоголевских чиновников», «запах гоголевского Пет­ру­ш­ки» – *Н.*;4.393,394,403,422), диккенсовских («в патоке этой патетики есть мошка от Диккенса» – *Н.*;4.406), лермонтовских («человека с безуминкой, с печоринкой» – *Н.*;4.447), из Жорж Санд («опасался, <…> не вздумает ли норовистая супруга носить мужское платье - с легкой ноги Жорж Занд» – *Н.*;4.407) и др.

В итоге возникает параллель, многозначительная в смысле метафизическом и с точки зрения концепции *жизнетворчества*: «Пушкина нет в списке книг, доставленных Чернышевскому в крепость …» (*Н.*;4.433). И *нет Бога* в книге его жизни. «Странное дело: в этой книге ни разу не упоминается о Боге» (*Н.*;4.475), - это недоумение, обращенное к одной из последних прочитанных им в тюрьме книг, явно относится к его собственной судьбе.

Так, через воссоздание фактической стороны жизни своего героя, увиденной и осмысленной сквозь призму его *литературного стиля*, писатель Федор приходит к постижению *правды метафизической*: в подтексте «жизни действительной» он увидел неизменный трагикомический алгоритм судьбы героя.

«Такова уж была судьба Чернышевского, что все обращалось против него: к какому бы предмету он ни прикасался, и – исподволь, с язвительной неизбежностью, вскрывалось нечто совершенно противное его понятию о нем <…> За все воздается ему ″отрицательной сторицей″ <…> за все его лягает собственная диалектика, за все мстят ему боги» (*Н.*;4.497).

Да, трагедию Чернышевского писатель Федор видит отнюдь не в репрессиях внешнего порядка – публичная казнь, ссылка и т.д. Как раз эта сторона жизни Чернышевского могла бы стать канвой биографии скорее героического характера …

Мотив *мести богов* то и дело всплывает в тексте *Жизнеописания*. За что же столь сурово и безжалостно? Как мы уже видели, отнюдь не за деятельность общественно-поли­ти­ческую. Два главных экзистенциальных изъяна видит Годунов-Чердынцев в мышлении и мироощущении Чернышевского: *метафизический* и *эстетический*.

«Для Чернышевского гений был здравый смысл» (*Н.*;4.433). Материализм – как мировоззрение, способ мышления и жизненная позиция. «Чернышевский все видел в именительном падеже» (*Н.*; 4.417), а падеж именительный, как известно, выражает лишь одну шестую (в некоторых языках – даже меньше) возможных жизненных комбинаций. Упрощение и выпрямление действительности. «Простак Фейербах» (*Н.*;4.422) – вместо *живительной истины Гегеля, истины, не стоячей*, «как мелкая вода, а, как кровь» *струящейся* «в самом процессе познания» (*Н.*;4.422). Именно этот метафизический выбор оказался губительным для Чернышевского. Для человека, которого «иррациональная новизна сердит пуще темноты ветхого невежества» (*Н.*;4.418), не только сущность вещей остается недоступной, но и сами явления проходят мимо незамеченными. Так близорукость физическая оказалась неизбежно закономерным следствием – метафизической[[298]](#footnote-34). Материалистический выбор в философии реализовал себя в эстетике Чернышевского: он был «лишен малейшего понятия об истинной сущности искусства» (*Н.*;4.414).

Итак, философский материализм и материалистическая эстетика – вот два главные фактора, предопределившие трагическую судьбу Чернышевского. Вывод может показаться слишком легковесным или даже поверхностным, однако в системе экзистенциально-аксиологических воззрений Федора (и Набокова) он вполне оправдан. Ведь законы сотворения реальности «жизни действительной» и художественной едины, и тот, кто не понимает одни, не в состоянии постичь и другие.

Перед нами драма личности, посвятившей себя и пожертвовавшей самой своей жизнью идеалам упрощенным и ложным. И во многом права современная исследовательница Е.Ю. Хонг, когда пишет: «Драма личности Чернышевского, с точки зрения Набокова, состоит в несовместимости его душевных качеств с особенностями восприятия и склада ума. Вся судьба этого великого подвижника представлена в ″Даре″ как цепь неурядиц и неудач, порожденных этой несовместимостью»[[299]](#endnote-265).

Но «роман» Годунова-Чердынцева отнюдь не насмешка над ущербностью такого образа мышления и такого сознания (как это было в «Отчаянии») – он проникнут сочувствием к страданиям несчастного человека. Причем, возникнув подспудно, это сострадание к личности, и героической и комической одновременно, далее нарастает, все более усиливаясь. «Грустно, грустно все это» (*Н.*;4.420) - сочувственные авторские замечания подобного рода, неожиданные по своей серьезности, все чаще мелькают на страницах «Жизнеописания». Именно они придают повествованию щемящий тон сострадания.

В этом смысле небезынтересна параллель между четвертой главой «Дара» и «Приглашением на казнь». «Многое в мире Цинцинната, - как отмечает Н.Букс, - создано по рецепту, изобретенному Чернышевским <…> ″Приглашение на казнь″ представляет собой пародийно реализованную утопию, изображенную в романе ″Что делать?″»[[300]](#endnote-266). Убедительность этой параллели придает чуть ли не буквальное совпадение образов Марфиньки в «Приглашении на казнь» и Ольги Сократовны в «Жизни Чернышевского» (множество отнюдь не платонических поклонников, неизменно их сопровождающих; портретное сходство, истерическая слезливость героинь и др.).

Но далее Н.Букс делает неожиданный вывод: будто герой «Приглашения на казнь», Цинциннат Ц., «философ-″иде­алист″, является пародийным отражением самого Чернышевского»[[301]](#endnote-267). Трудно, однако, не заметить принципиального отличия: призрачная пошлая реальность, окружающая Цинцинната Ц., *не им придумана*. Герой «Приглашения на казнь» отнюдь не является частью мира восторжествовавшей пошлости, в котором осуществилась мечта автора «Что делать?», но, напротив, как духовная индивидуальность бескомпромиссно противостоит ему. Цинциннат Ц. и окружающие его пошлые персонажи живут в разных, антиномичных измерениях – *тонкой* трансцендентной реальности и грубой материальной действительности. За экзистенциальную несовместимость с господствующей в окружающем мире плотской бездуховностью и казнят набоковского героя.

В творческом воображении Набокова Цинциннат Ц. мог пародийно соотноситься с фигурой Чернышевского, но лишь по принципу противостояния. Возможно, В. Сирин и в самом деле представил себе, что случилось бы с Чернышевским, окажись он внутри утопических садов Веры Павловны, в мире той грубо материальной утопии, о которой столь пылко мечтал. Чернышевский в этой фантастической ситуации, очевидно, страдал бы так же, как Цинциннат Ц. Но для набоковского Чернышевского сама ситуация была бы *возмездием богов*, причем поистине самым страшным, - в то время как Цинцинната Ц. казнят (точнее, пытаются казнить) безвинно. И освободиться из страшного плена своей грубо материальной утопии герой Федора/Набокова никак не смог бы – именно потому, что слишком тесно, на уровне собственного сознания с ней связан. Во всяком случае, это был бы совсем другой роман. И, возможно, В. Сирин, не написав такого романа, просто пощадил своего несчастного героя.

Сравнение Цинцинната Ц. с Чернышевским (героем романа Федора) ценно тем, что позволяет более точно высветить некоторые существенные отличительные черты двух персонажей. Но параллель выстраивается по модели сходства-отталкивания.

Какова же Истина – *историческая* и *художественная*, открытая Годуновым-Чердынцевым в процессе эстетического освоения столь чуждой ему личности?

Бесспорно язвительно-насмешливое отношение автора «Жизнеописания»к своему герою. Но не общественный деятель Чернышевский, а автор идеологических романов и публицистической литературной критики, объект набоковской издевки. Б. Сарнов остроумно заметил в своей статье, что, выражаясь современным языком, самое точное определение *такого* Чернышевского, каким Набоков (или его alter ego - Федор) изобразил его в своем романе, - «чайник»[[302]](#endnote-268). Но *чайниками* в мире Набокова никогда не бывают герои, ему отвратительные или несимпатичные. У Набокова это персонажи милые. Лужин, Тимофей Пнин и Адам Круг – тоже *чайники*в глазах окружающих, ибо окружение пошло. Конечно, в противоположность этим «любимым» героям Набокова, Чернышевский имеет в самой своей натуре метафизический изъян: он чужд «потусторонности». И все же комизм образа говорит о любви автора к своему герою.

И окончательное Слово Годунова-Чердынцева о Чернышевском запечатлено в финальных строчках *сонета*:

*Что скажет о тебе далекий правнук твой,*

*то славя прошлое, то запросто ругая?*

*Что жизнь твоя была ужасна? Что другая*

*могла бы счастьем быть? Что ты не ждал другой?*

*Что подвиг твой не зря свершался, - труд сухой*

*в поэзию добра попутно обращая*

*и белое чело кандальника венчая*

*одной воздушною и замкнутой чертой?* (Н.;4.475).

Так осуществилась творческая задача, поставленная перед собой Годуновым-Чердынцевым: «главное, чтобы все было одним безостановочным ходом мысли. Очистить мое яблоко одной полосой, не отнимая ножа» (*Н.*;4.380). Едкая насмешка на высшей точке романной спирали обернулась мягким комизмом, а безжалостное, порой на грани издевательства осмеяние - искренним состраданием. Сатира превратилась в трагедию. И, быть может, неожиданно для самого автора *воздушная* *черта* замкнула ореол святости вкруг чела этого мученика и юродивого русской истории?

Свершился акт творческого постижения «чужой» души, реализовала себя идея «вчувствования <…> как формально-содер­жа­тель­ный принцип эстетического отношения автора-со­зерца­теля к <…> герою»[[303]](#endnote-269) - и родилась новая, оригинальная версия личности и судьбы исторического лица. Пройдя сквозь призму мироощущения автора-героя «Дара», язвительно-пренебрежительное отношение Набокова к автору «Что делать?», писателю и литературному критику, парадоксальным образом соединилась с его искренним уважением к Чернышевскому – общественному де­ятелю, - и родилась высшая *художественная правда*о трагедии личности.

Какова объективная значимость этой версии? Очевидно, такая же, как и любой другой, ибо она субъективна, как и все иные. А убеждение Набокова в том, что всякая научная или художественная концепция жизни и личности той или иной исторической фигуры неизбежно субъективна, по-видимому, следует признать справедливым. Понятно, что, будь то научный труд или сочинение художественное, но печать авторской индивидуальности, стиля мышления или мирочувствования лежит и на характере интерпретации фактов, и на самом способе их отбора.

Ценность набоковской версии личности Чернышевского в том, что она вскрывает экзистенциально-метафизиче­ский смысловой подтекст этой судьбы – героической и комической одновременно. Мысль *художественная* явилась синтезом *правды**фактической, этической* и *метафизической*.

В «Даре» креативная память, реализуя потенциал Мнемозины — как непосредственного воспоминания, так и культурно-реминисцентной, выполняет и функцию воскрешения прошлого, и связи с культурной традицией классического русского искусства.

В результате достигается гармония соотношений между тремя структурными пластами мистической метапрозы В. Сирина: при абсолютном, всепроникающем и всепоглощающем доминировании метафикционального потока, свою значимость сохраняет материальный срез бытия, а «потусторонность», неизменно подсвечивая события мира физического, утверждает свою «действительность».

Самые изощренные у В. Сирина хитросплетения мотивных линий, ткущих поэтическую ткань образа Автора, несомненно, в «Даре».

В свое время иерусалимские исследователи Омри и Ирэн Ронен высказали остроумную мысль о том, что структура романа «Дар» подобна ленте Мёбиуса[[304]](#endnote-270). В финале происходит волшебное преображение: герой оказывается автором макротекста романа. Как бы разъясняя эту мысль, С. Давыдов писал: «Внутренний текст “романа-мат­ре­шки” стал внешним, изнанка стала лицевой стороной, герой возведен в статус автора»[[305]](#endnote-271).

Такая интерпрета­ция утвердилось в набоковедении (Бойд Б., Долинин А.А., Барабтарло Г., Джонсон Д.Б., Зусева-Озкан В.Б. и др.). Подтверждают ее, казалось бы, и слова самого Набокова:

«Последняя глава сплетает все предшествующие темы и намечает контур книги, которую Федор мечтает когда-нибудь написать, — “Дар”»[[306]](#endnote-272).

А в то же время исследователи (в том числе и приверженцы концепции Федора Годунова-Чердынцева — автора «Дара») отмечают многие моменты в тексте, которые такой интерпретации противоречат[[307]](#endnote-273).

Думаю, разгадка тайны авторства «Дара» кроется в постижении скрытых пружин, организующих его нарративную структуру.

Одна из излюбленных Набоковым — игра масками *автора* — *повествователя* — *героя*. Но среди множества разнообразных видов этих игр есть один прием, до сих пор никем, кажется, не отмеченный и не описанный. А между тем именно он является доминантным в «Даре» — назовем этот прием «переадресованным авторством».

Начнем с финала, ибо, как известно, композиция «Дара» организована по модели змеи, кусающей свой хвост.

Роман завершают знаменитые строки пастиша из «Евгения Онегина»:

«Прощай же книга! Для видений — отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, — но удаляется поэт. И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть… судьба сама еще звенит, — и для ума внимательного нет границы — там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синеет за чертой страницы, как завтрашние облака, — и не кончается строка» (*Н.*;4.541).

Исследователи, как правило, ограничиваются умиленным указанием на сам факт аллюзии на Пушкина, не углубляясь в размышления о смысле ее. Попробуем нарушить эту традицию.

Чтобы понять смысл финала, необходимо ответить на несколько вопросов, неизбежно при чтении его возникающих, а также разъяснить некоторые странности.

Во-первых, кому принадлежа**л** этот пассаж: Федору Годунову-Чердынцеву как будущему автору макротекста «Дара» или все же некоему иному творящему сверхсознанию собственно Автора — и текста, и самого героя?

Во-вторых, очевидно, что в финале «Дара» пути Автора и его героя разошлись: «С колен поднимется Евгений, — но удаляется поэт».

«Интересно, как далеко воображение читателя, — писал Набоков в «Предисловии», — последует за молодыми влюбленными после того, как автор отпустил их на волю»[[308]](#endnote-274).

Как и Пушкин своего Онегина, Автор «Дара» оставляет Годунова-Чердынцева «в минуту злую для него»: пушкинскому герою после оскорбительного для любого мужчины отказа Татьяны предстоит еще и весьма малоприятное объяснение с ее мужем, а вот набоковский герой…

Чем оканчивается роман для его героев? Happy end of the love story?

«Сюжетные ходы “Дара”, — считает Д. Джонсон, — явным образом моделированы на ходах шахматной задачи <…> Конец романа, предрешенное завершение шахматной задачи, влечет за собой соединение с Зиной и сочинение “Дара”»[[309]](#endnote-275). На самом деле, однако, на уровне сюжетной линии героев все отнюдь не столь благополучно. Судьба ставит новое, совершенно неожиданное и пока самим героям неведомое препятствие их соединению: ключи от обретенной, казалось, квартиры потеряны, и вместо счастливого любовного свидания их ожидает, по-видимому, весьма прозаическая возня с вызовом слесаря и отмыканием замка[[310]](#endnote-276).

Думаю, чуткому читателю и вообще понятно, что никакого начала «полной жизни с Зиной» быть не может. Ведь такое «счастье» положило бы «предел» их романтической любви — этому наплыву «безнадежного желания, вся прелесть и богатство которого были в его неутолимости» (*Н*.;4.504). Подспудная догадка-пред­чув­ствие фатальной невозможности осуществления мечты мелькает в подсознании Федора еще в Груневальдском лесу:

«Я домогаюсь далей, я ищу за рогатками (слов, чувств, мира) бесконечность, где сходится всё, всё» (*Н*.;4.504).

И предчувствие возникает у героя, по-видимому, как раз в тот момент, когда крадут его одежду с ключами от квартиры, где должно было свершиться соединение с возлюбленной.

Не случайно параллельно теме *любви*, а к концу пророчески опережая ее, развивается в «Даре» тема *воскрешения* — отца и Пушкина. Так же как физически реальное воскрешение из мертвых отца, а также и Пушкина было бы чем-то безобразно противоестественным, так и физическое соединение с Зиной не стало бы «полным счастьем», но убило бы их высокую любовь, переключив отношения в регистр счастья обывательского. Как Федор в отношении отца «чуял нечто уродливое в возможности его возвращения» (*Н*.;4.270), так подсознательно предчувствует он и невозможность своего соединения с Зиной. Ибо во всех трех случаях: возвращение отца, воскрешение Пушкина и полное счастье с Зиной, — произошло бы *чудо*. Но «чудо, лишенное вовсе <…> малейшего оттенка сверхъестественности» (*Н*.,;4.270), невозможно по определению, как невозможно сверхъестественное в параметрах земного мира (*Н*.;4.270). «Реальное» явление чуда воскрешения умершего порождает безумие — этот вариант представлен в романе печальной судьбой Александра Яковлевича, который не смог перенести смерть сына и «переселил» его в мир физический.

Надо, к тому же, заметить, что та параллель, которую прочерчивает Д. Джонсон — между развитием сюжетной линии героев и шахматной задачей, составленной Годуновым-Чердынцевым, — не совсем корректна. Дело в том, что развитие шахматной мысли композитора в придуманной Федором задаче, а в особенности первый, «ключевой» ход задачи явно не соответствует логике действий судьбы в отношении героев. В задаче Федора:

«ключ, первый ход белых, был замаскирован своей мнимой нелепостью, — но именно расстоянием между ней и ослепительным разрядом смысла измерялось одно из главных художественных достоинств задачи, а в том, как одна фигура, точно смазанная маслом, гладко заходила за другую, скользнув через всё поле и забравшись к ней подмышку, была почти телесная приятность, щекочущее ощущение ладности. На доске звездно сияло восхитительное произведение искусства» (*Н*.;4.352).

В то время как действия судьбы (за исключением последнего хода), по словам самого героя, *громоздки* и *аляповаты* (*Н*.;.4.538), в шахматной композиции Федора всё изящно и элегантно.

Кстати, небольшое отступление о теме *судьбы* — одной из доминантных в романе. В explicit’е она, словно поднявшись из глубинных пластов ассоциативно-аллюзийного подтекста, звенит ударным аккордом.

Находясь в апогее эйфории — «при новом свете жизни (в котором как-то смешались возмужание дара, предчувствие новых трудов и близость полного счастья с Зиной)» (*Н*.;4.521), — писатель Федор самонадеянно убежден, что овладел логикой в «методах судьбы» (*Н*.;4.538), которыми она действовала в отношении к ним с Зиной.

«Подумай, как она за это принялась три года с лишним тому назад, — рассказывает он своей возлюбленной… — Первая попытка свести нас: аляповатая, громоздкая! <…> Идея была грубая <…> тут-то судьба и дала маху <…> всё это громоздкое построение пошло к чорту, судьба осталась с мебельным фургоном на руках, затраты не окупились <…> Слушай дальше. Она сделала свою вторую попытку, уже более дешевую, но обещавшую успех <…> но и это не вышло <…> Тогда-то, наконец, после этой неудачи, судьба решила бить наверняка, т.е. прямо вселить меня в квартиру, где ты живешь, и для этого в посредники она выбрала уже не первого попавшегося, а человека, не только мне симпатичного, но энергично взявшегося за дело и не давшего мне увильнуть. В последнюю минуту, правда, случился затор, чуть не погубивший всего: второпях — или поскупившись — судьба не потратилась на твое присутствие во время моего первого посещения; я же, понимаешь, когда пять минут поговорил с твоим вотчимом, собственно по небрежности выпущенным из клетки, и через его плечо увидел ничем не привлекательную комнату, решил ее не снимать, — и тогда, из крайних средств, как последний отчаянный маневр, судьба, не могшая немедленно мне показать тебя, показала мне твое бальное голубоватое платье на стуле, — и, странно, сам не понимаю почему, но маневр удался, представляю себе, как судьба вздохнула <…> Вот видишь — начала с ухарь-купеческого размаха, а кончила тончайшим штрихом. Разве это не линия для замечательного романа? Какая тема!» (*Н*.,;4.538-539).

Логика судьбы должна была стать тем,

«что служило нитью, тайной душой, шахматной идеей для едва еще задуманного “романа”» (*Н*.;4.538).

Однако читатель в продолжение всего восторженно самона­деянного монолога героя уже знает, что влюбленных ожидает вовсе не счастливое соединение, а безнадежно запертая дверь.

Но что есть судьба в художественном произведении? Воля автора, разумеется. И если в будущем сочинении Годунова-Чердынцева придуманная им схема в действиях судьбы вполне оправданна, ибо там Всевышним будет он, то на уровне макротекста «Дара», где хозяин — Набоков, сбывается предчувствие Зины:

«Смотри, <…> на эту критику она (судьба — *А.З.*) может теперь обидеться — и отомстить» (*Н*.;4.538).

И здесь стоит обратить внимание на фразу, мелькнувшую в сцене «счастья» в Груневальдском лесу:

«Я для тебя устроил казисто, но ты не прельстился; так теперь изволь: казисто, казенно, приказ» (*Н*.;4.502).

Звучит эта фраза явно *извне* потока сознания героя, его внутреннего монолога — основного стиля данного фрагмента. Это, конечно, слова автора макротекста.

Словесный ряд *казисто* — *казенно* — *приказ* выстраивает дальнейшее движение сюжета. Здесь сам Набоков дал пример сотворения жизни «из ничего» — из слов.

Годунов-Чердынцев «взял влево» вместо того, чтобы идти прямо, и тем обрек себя на потерю ключа. Уклонившись от предуказанного судьбой, обрек себя на «казенную» возню с запертой дверью. Тогда Автор (он же в этом случае — судьба) тоже уклонился от придуманного раньше — и тем отмстил герою за его самонадеянность. Так Автор изменил свой план относительно судьбы героя, ибо тот проявил своеволие, ослушавшись своего Бога — Автора.

В то же время потеря ключа — а тема *ключей* прочерчивает словесную ткань романа — неизменно предвещает в «Даре» новое обретение в сфере творческой. Словно исчезнув из реальности мира физического, они переходят в измерение трансцендентное, чтобы «там» открыть некую дверь, ведущую в новую, художественную реальность[[311]](#endnote-277).

Действительно, на последних страницах «Дара» (тоже будто извне основного стилевого потока) звучит тихий «сигнал»-подсказка — ход конем «ф3-г1» (*Н*.;4.505), указывающий на возвращение в исходную позицию — к началу текста. Думаю, именно этот ход — «ключевой» в шахматной задаче, придуманной судьбой для героев. Вспомним, что этот «ключ, первый ход белых, был замаскирован своей мнимой нелепостью». Возвращение к исходной ситуации тоже кажется нелепым — ходом неумелого игрока, но в нем — предчувствие нового сочинения. И именно это дает правильное решение.

Это предчувствие должно осуществиться. На последних страницах «Дара» отчетливо ощутима пульсация нерва *креативной памяти*:

«всё это отслужившее, само собой смоталось, кончилось, как накрест связанный сверток жизни, который будет храниться долго, но которого никогда не развяжут опять ленивые, всё откладывающие на другой день, неблагодарные руки. Его охватило паническое желание не дать этому замкнуться так и пропасть в углу душевного чулана, желание применить всё это к себе, к своей вечности, к своей правде, помочь ему произрасти по-новому. Есть способ, — единственный способ» (*Н*.;4.512).

Итогом креативной линии романа станет сотворение некоего вершинного в творческой судьбе Годунова-Чердынцева шедевра…

Но что это будет за произведение — собственно макротекст «Дара»? Или иное сочинение?

В финале «Дара», по мнению большинства исследователей, свершается главный труд, с предчувствия которого начался текст:

«“Вот так бы по старинке начать когда-нибудь толстую штуку”, — подумалось мельком с беспечной иронией — совершенно, впрочем, излишнею, потому что кто-то внутри него, за него, помимо него, все это уже принял, записал и припрятал» (*Н*.;4.192).

По мнению Омри и Ирэн Ронен, «“завтрашние облака״ финала книги указывают на ее начало, “Облачным, но светлым днем…״, побуждая читателя вернуться к первой странице и прочесть роман заново, теперь уже как окончательный результат изображенного в нем творческого роста»[[312]](#endnote-278).

Думаю, что такая интерпретация игнорирует некоторые важные подсказки, рассыпанные по макротексту «Дара».

Обратим внимание прежде всего на важный момент: желание написать новый роман — его «предчувствие» — возникает у Годунова-Чердын­цева, когда он набрел на то место — «буерак, заросший дубком и ежевикой» (*Н*.;4.512), где застрелился когда-то Яша Чернышевский.

«Заказ» на написание повести о Яше Чернышевском «поступил» уже давно: от Александры Яковлевны Чернышевской, практически одновременно с «заказом» от Александра Яковлевича — на роман о Чернышевском (см.: *Н*.;4.226). История реализации обоих «заказов» развивается по одинаковой схеме: сначала неприятие и презрительное отвращение, затем какие-то «случайные» подталкивающие импульсы и, наконец, острая творческая заинтересованность. В обоих случаях — некий тайный «шахматный нерв» в подкладке сочинений. Все это позволяет предположить, что замысел книги о Яше Чернышевском будет реализован. Не случайно ведь была заброшена провидческая ремарка:

«Федор Константинович тревожно думал о том, что несчастье Чернышевских является как бы издевательской вариацией на тему его собственного, пронзенного надеждой горя, — и лишь гораздо позднее он понял всё изящество короллария и всю безупречную композиционную стройность, с которой включалось в его жизнь это побочное звучание» (*Н*.;4.275).

Собственно, набросок книги уже возник в воображении писателя Федора (см.: *Н*.;4.228-235), как и схема внутренней структуры – «треугольник, вписанный в круг» (*Н*.;4.228). Однако тогда этот чертеж был лишь двухмерным плоскостным рисунком, безжизненным и неодухотворенным. Необходимо было превратить плоский круг в объемный шар, подобный «кругообразной природе всего сущего» (*Н*.;4.384). Ведь

«спираль — одухотворение круга, — как писал Набоков в «Других берегах». — В ней, разомкнувшись и высвободившись из плоскости, круг перестает быть мертвым» (*Н.*;5.312).

Шарообразна структура и «Жизнеописания Чернышевского»: «Очистить мое яблоко одной полосой, не отнимая ножа», — такова была задача Автора.

«Спиралью», которая, пружинисто развернувшись, превратила мертвый треугольник в живое мироздание шара, стало все одушевляющее чувство сострадания и сочувствия обоим Чернышевским — Яше и Николаю Гавриловичу. Раньше единственным чувством Годунова-Чердын­цева к Яше Чернышевскому была пренебрежительно-незаинте­ре­сован­ная жалость. Однако все волшебным образом изменилось, когда писатель Федор вдруг представил себе несчастную Александру Яковлевну: как она

«сюда приходила, маленькими, в черных перчатках, руками деловито шарила между кустов… Он не знал ее тогда, не мог видеть это, — но по ее рассказу о своих многократных паломничествах чувствовал, что это было именно так: искание чего-то, шуршание, тыкающий зонтик, сияющие глаза, дрожащие от рыданий губы. Он вспомнил, как этой весной виделся с ней — в последний раз — после кончины мужа, и странное ощущение, которое он испытал, глядя на ее опущенное, не по-житейскому нахмуренное лицо, точно ее никогда раньше не видел по-настоящему, а теперь различал на этом лице сходство с ее покойным мужем, чья смерть выразилась в ней каким-то скрытым дотоле траурно-кровным родством с ним» (*Н*.;4.512).

И острое сострадание оживило все.

Все это позволяет предположить, что ядром будущего романа писателя Федора станет именно история несчастного Яши Чернышевского.

Так сцена в Груневальдском лесу оказывается «поворотной» в развитии двух основных сюжетных линий романа — историй любви и творчества. Причем если love story после этого идет на спад, то линия креации, напротив, взлетает.

Чрезвычайно важна сцена в Груневальдском лесу и с точки зрения организации нарративных потоков «Дара». Основное повествование в романе ведется в 3-ем лице. Но вот на последних страницах начинают происходить метаморфозы удивительные: повествование о писателе Федоре меняется с формы 3-его лица на 1-е, и вот уже из *тощего, зябкого, зимнего Федора Годунова-Чердынцева*,выплавившись под солнцем, появляется на свет «собственное» и главное его «я», и оно «как-то разошлось и растворилось, силой света сначала опрозраченное, затем приобщенное ко всему мрению летнего леса» (*Н*.;4.508). Собственно, два «я» личности героя, физическое и творческое, сосуществуют, сменяя друг друга в продолжение романа. «Кто-то внутри него», кто «все это уже принял, записал и припрятал», появился на первых страницах романа, — это творческое «я» личности Годунова-Чердын­цева.

В сцене в Груневальдском лесу возникает эффект «растворенности» личного «я» Годунова-Чердын­цева в некоем вселенском творческом «я», объединяющем его с креативным началом мироздания. Оно просвечивает сквозь духовную индивидуальность писателя Федора, и вот уже на волшебном экране начинает мерцать иной лик — Автора макротекста «Дара».

История преображения в художественное произведение всех трех сюжетов из «жизни действительной» — о Яше Чернышевском, об отце Годунова-Чердын­цева и о Николае Гавриловиче Чернышевском — подводят нас к одному ключевых вопросов сочинительства: как проникает писатель в «чужое сознание» и как постигает он внутреннее, сокровенное души другого человека?

Одна из интереснейших вариаций такого принципа креативного освоения «чужой души», как бы предварительный этюд — в малоизвестном и еще менее изученном рассказе «Набор» (1935)[[313]](#endnote-279). Удивительно, кстати, что до сих пор никто не задумался над смыслом названия — почему *набор*? К типографскому делу содержание рассказа отношения не имеет — так кто кого или что здесь *набрал*?

Речь в рассказе — об одном утре из жизни некоего Василия Ивановича, пожилого русского эмигранта.

«Он был стар, болен, никому на свете не нужен и в бедности дошел до той степени, когда человек уже не спрашивает себя, чем будет жить завтра, а только удивляется, чем жил вчера. Кроме болезни, у него не было на свете никаких личных привязанностей» (*Н*.;4.557).

В то утро он возвращался с кладбища, где хоронили профессора Д. — одного из уже немногих людей, которых он знал близко. Каждое движение — опуститься и встать с колен во время церковной службы, сесть на скамейку, тем более встать с нее, войти в трамвай и выйти из него — дается с огромным трудом и грозит различными опасностями. И незаметно образ этого неопрятно и некрасиво одетого старого человека, ничем не примечательного и не интересного, оказывается неотразимо привлекательным и симпатичным читателю, мы проникаемся не только острой жалостью и состраданием, но и уважением к этому человеку, с таким мужеством и благородным терпением переносящему свои беды и несчастья, не теряя, несмотря на личную беспомощность и всю безнадежность своего существования, главного — тонкой деликатности души, способности помнить, любить и сострадать. И еще — *какое-то неприличное счастье*, «происхождения неизвестного» (*Н*.;4.560), неожиданно нахлынувшее на больного, нищего, абсолютно одинокого старика.

Повествование ведется от 3-его лица. Но вдруг возникают вкрапления — явно от лица автора. О знакомом Василия Ивановича: «тоже никому, кроме как мне, не нужный» (*Н*.;4.558). Неожиданно выясняется, что всё — и несчастного Василия Ивановича, его судьбу и все его беды, и возвращение с похорон близкого знакомого — сочинил автор. Этого старого человека рассказчик увидел в трамвае:

«и этот момент я как раз и схватил, после чего уже ни на минуту не отпускал рекрута» (*Н*.;4.558).

Вот ключевая фраза, объясняющая название рассказа: Василий Иванович — *рекрут*, *набранный* автором из «жизни действительной» в мир сверхсознания сочинителя.

Именно сочинитель,

«спеша как-нибудь по мрачнее и потипичнее меблировать утро Василия Ивановича <…> и устроил ему эту поездку на похороны» (*Н*.;4.561).

Некролог о смерти профессора Д. действительно был опубликован в газете, но автор слегка ускорил похороны (об их дате еще только должны были объявить). А черты «его полного бритого лица» напомнили автору «черты московской общественной дамы, А.М. Аксаковой, которую» рассказчик помнил «с детства» (*Н*.;4.561), и он сделал ее любимой умершей сестрой Василия Ивановича.

Так симбиоз реальности *«жизни действительной» — воспоминания — творящего воображения* создал новую художественную реальность.

«Какое мне было дело, *—* восклицает рассказчик, *—* что толстый старый этот человек, <…> который теперь сидел рядом, вовсе, может быть, и не русский? Я был так доволен! Он был такой вместительный!» (*Н*.;4.561).

Но главное *—* автор его выбрал, чтобы передать ему то неожиданное чувство счастья, которое переполняло его самого и которым необходимо было с кем-то поделиться. Тем более что оно являло собой столь эффектный контраст с беспросветным существованием этого несчастного (по версии и по воле сочинителя) старика, потерявшем все, что было ему в этом мире дорого, и вознаградило его. Неожиданно нахлынувшее чувство счастья *—* вот что соединяет сочинителя и его героя. Потому-то в определенный момент вместо устойчивого повествования от 3-его лица возникает объединяющее *—* «с ним и со мной», размывающее границу между сознаниями рассказчика и персонажа:

«Этот сквер, эти розы, эту зелень во всех их незамысловатых преображениях он видел тысячу раз, но все насквозь сверкало жизнью, новизной, участием в его судьбе, когда с ним и со мной случались такие припадки счастья» (*Н*.;4.560).

По набоковской терминологии, тот, кого я до сих пор называла *автор — рассказчик — сочинитель*, *—* это «представитель»автора в реальности художественного текста[[314]](#endnote-280). Одним июльским утром этот «условный посредник» оказался рядом с Василием Ивановичем *—* «действительным» и сочиненным:

«на ту же в темно-синюю краску выкрашенную, горячую от солнца, гостеприимную и равнодушную скамейку, сел господин с русской газетой» (*Н*.;4.560).

В рассказе перед нами *—* трехуровневая структура: вне ее *—* автор, а внутри *—* его *представитель* (*Н*.;4.562), с лицом, загримированным «под читателя» газеты (*Н*.;4.562), случайный сосед по скамейке сочиненного героя и, наконец, собственно старика (вовсе не Василия Ивановича и, возможно, не русского), а также, возможно, действительно сидящего на скамейке человека. О двух последних — «реальных» старике и человеке на скамейке — нам ничего не известно.

Некоторые детали позволяют предполагать, что «реальный» старик, судя по благородной независимости и величавости движений, а также по наличию «фетровой шляпы»[[315]](#footnote-35), отнюдь не столь беден и несчастен, как придумал за него автор ради вящего контраста с чувством счастья, которым его сам одарил.

Итак, «на самом деле» ничего из того, о чем говорится в «Наборе», не было. Читатель здесь, надо признаться, испытывает облегчение: слава Богу, что все эти несчастья, можно надеяться, не имеют отношения к симпатичному старику. Все, очевидно, сочинено ради одного — проскочившей искры: герой взглянул — сквозь призму «представителя — посредника» — в лицо автора. Теперь тот — его *набранный рекрут*, азначит, «навеки» с автором связан: он

«как чуму <…> уносил с собой необыкновенную заразу и был заповедно связан» с автором, «обреченный появиться на минуту в глубине такой-то главы, на повороте такой-то фразы» (*Н*.;4.562).

Нарративная схема рассказа «Набор» «прорастает» в «Даре». Принцип «наполнения» случайного «реального» персонажа содержанием нужным автору - в воображаемом разговоре Годунова-Чердынцева с Кончеевым жарким июньским полднем, на скамейке. Взгляд между автором и его героем — встреча Годунова-Чердынцева с писателем Владимировым на собрании Общества Русских Литераторов в Германии (*Н*.;4.495-496).

В романе два разговора с Кончеевым. Если первый был вымышленным диалогом «по самоучителю вдохновения» (*Н*.;4.260) — продолжением разговора, действительно бывшего и состоявшего из обмена незначащими фразами о погоде, то второй вымышлен целиком — на место обмена незначащими фразами о погоде с неким молодым немцем, «показавшимся ему похожим на Кончеева» (*Н*.;4.518). Как и в «Наборе», автор — в данном случае Годунов-Чердынцев — наполнил молодого немца нужным себе содержанием, совершенно тому несвойственным. Образ Кончеева, «действительно» существующий в «реальности» «Дара», заявлен как сочиненный.

А вот эпизод с писателем Владимировым:

«“Интересно бы знать, — подумал Федор Константинович, искоса взглянув на Владимирова, — прочел ли он уже…?״. Владимиров опустил свой стакан и посмотрел на Федора Константиновича, но не произнес ничего» (*Н*.;4.495).

Такой же отсутствующе-отрешенный взгляд бросил в «Наборе» герой на «представителя» своего автора. Отличие, однако, в том, что в «Даре» загадочно-отрешенно взглянул не герой, а «представитель» автора – писатель Владимиров. Персонаж, в котором трудно не узнать Набокова:

«Под пиджаком у него был спортивный свэтер с оранжево-черной каймой по вырезу, убыль волос по бокам лба преувеличивала его размеры, крупный нос был что называется с костью, неприятно блестели серовато-желтые зубы из-под слегка приподнятой губы, глаза смотрели умно и равнодушно, — кажется, он учился в Оксфорде и гордился своим псевдо-британским пошибом» (*Н*.;4.495).

В этот момент устанавливаются неким таинственные подспудные отношения между тремя персонажами: *Годунов-Чердынцев – Кончеев - Владимиров*. Сперва прочерчивается одна сторона этого треугольника:

«Он (Владимиров — *А.З.*) уже был автором двух романов, отличных по силе и скорости зеркального слога, раздражавшего Федора Константиновича потому, может быть, что он чувствовал некоторое с ним родство» (*Н.*;4.496).

Затем достраивается и весь треугольник:

«Как собеседник, Владимиров был до странности непривлекателен. О нем говорили, что он насмешлив, высокомерен, холоден, неспособен к оттепели приятельских прений, — но так говорили и о Кончееве, и о самом Федоре Константиновиче, и о всяком, чья мысль живет в собственном доме, а не в бараке, или кабаке» (*Н.*;4.496).

Все трое являют собой счастливое исключение в среде русских литераторов-эмигрантов (как изобразил ее Набоков, разумеется): они настоящие писатели, а потому соперники, по-видимому, друг другом восхищавшиеся и друг другу завидовавшие и в то же время лишь мнение друг друга ценившие. И все трое несут на себе печать автобиографичности: «именно в Кончееве, — писал Набоков, — да еще в другом случайном персонаже, беллетристе Владимирове, различаю некоторые черты себя самого, каким я был в 1925-м году»[[316]](#endnote-281).

Но если все так, если перед нами своего рода треугольник зеркал, отражающих в трехчастном делении личность Автора, то не предположить ли, что главный «представитель» автора — Владимиров, взглянув на свое отражение — Годунова-Чердынцева, перепоручил ему написание «Дара»?

И здесь стоит обратить внимание на эпитет «зеркальный» как характеристику слога писателя Владимирова: быть может, он отражает самого себя в окружающий мир, рождая образы новых героев?

И вот знаменательная деталь: если сознание Кончеева доступно креативному проникновению в него воображения писателя Федора, то внутренний мир Владимирова подчеркнуто недосягаем, как говорят, «застегнут на все пуговицы». А ведь герою «Дара» очень хотелось бы узнать его мысли. Почему же так? А потому, что Владимиров — alter ego истинного автора романа, его «представитель». Он — вершина треугольника, где Кончеев и Годунов-Чердынцев — сочиненные им герои.

Наша версия подтверждается и тем, что идея последнего романа родилась у писателя Федора *вскоре после* встречи с Владимировым. Не случайно и неизменное ощущение писателя Федора, «что воплощение замысла уже существует в некоем другом мире, из которого он его переводил в этот» (*Н*.;4.352).

Такое предположение снимало бы неувязки в вопросе об авторе макротекста романа. Вписываются в такую интерпретацию и слова Набокова о том, что в финале намечен «контур книги, которую Федор мечтает когда-нибудь написать, — “Дар”»: роман будет написан Годуновым-Чердынцевым, продиктован ему, но сочинен он самим Набоковым, который через «подставное лицо» — Владимирова — этот текст своему герою «навеял», но при этом пожелал приоткрыть читателю свое лицо автора.

Наконец, лишь такая интерпретация оправдывает появление Владимирова в тексте «Дара». Почти в каждом набоковском романе «есть призрачный герой»[[317]](#endnote-282), «представитель» автора, но во всех случаях он выполняет в произведении ту или иную функцию — сюжетную или композиционную. В «Даре» моментальное явление такого «представителя» иначе было бы ничем не мотивировано. Так же как, впрочем, и весь эпизод на собрании Общества Русских Литераторов: не думаю, что в романе о проблемах творчества столь значительное место могло быть отведено саркастическому живописанию рутинных дрязг в среде бездарных литераторов. Не бытописатель ведь Набоков! Напротив, ради этого совершенно *случайного персонажа*, как называет его Набоков, пытаясь увести читателя от истины, а тем самым истину ему подсказывая, и написана вся сцена Собрания.

Так в «Даре» выстраивается трехуровневая повествовательная структура: *Автор — его «представитель» — герой*. Система осложнена тем, что герой *—* писатель Федор *—* сам носитель креативного сознания, и потому его сверхсознание творца в свою очередь включает множество миров героев его произведений *—* созданных или еще только сочиняемых. Закономерна в этом смысле доминантная роль «диалогизированного», «двухголосого» слова в нарративной ткани романа: лик Автора высшего повествовательного уровня «просвечивает» сквозь слово его героя.

Этот принцип проявляет себя уже на первых страницах романа *—* в воображаемой рецензии Годунова-Чердынцева на сборник его «Стихов». Здесь впервые возникает модель разговора с самим собой на 2 голоса: собственный голос вплетен в текст воображаемого рецензента. Вариация того же принципа *—* в диалогах с Кончеевым, с той лишь разницей, что здесь голос собеседника уже лишен стилизации под «чужое слово», а почти откровенно дан как собственное слово Годунова-Чердынцева[[318]](#footnote-36). Сниженно пародийный вариант приема *—* в бесконечных рассказах Щеголева, где повествование всегда велось со слов некоего *необыкновенного собеседника*,

«без конца рассказывавший ему интересные вещи, <…> а так как нельзя было представить себе Бориса Ивановича в качестве молчаливого слушателя, то приходилось допустить, что это было своего рода раздвоением личности» (*Н*.;4.366).

«Треугольник, вписанный в круг» (*Н*.;4.228) *—* этот двухмерный чертеж трагических взаимоотношений Яши Чернышевского и его друзей оживет в романе о нем, обретя трехмерность, а в масштабе макротекста *—* в нарративной модели романа Набокова «Дар»: *Годунов-Чердынцев — Кончеев — Владимиров.*

Принцип «растворенности» автора в своих героях присущ поэтике Набокова[[319]](#endnote-283). Присутствие Творца в словесной плоти каждого из героев рождает иллюзию, будто авторство принадлежит им. Но это иллюзия, к созданию и одновременно разоблачению которой стремился Набоков *—* единственный и бесспорный создатель макротекста «Дара». Лик Автора «просвечивает» сквозь повествовательный слой героя «Дара». Так, комментаторами романа отмечалось присутствие некоей тени истинного Автора, например, в виде словоформ «сирени» (см.: *Н*.;4.235,391,500).

И все же наиболее явно слово Автора *—* в implicit’е и explicit’е романа.

Финал «Дара» *—* пастиш из «Евгения Онегина» *—* оказывается скрытой антитезой эпиграфу, образуя столь любимую Набоковым кольцевую структуру, а в связке они воплощают фундаментальное положение набоковской эстетики.

Доминантная роль в макротексте «Дара» принадлежит *гоголевской* и *пушкинской* реминисцентным линиям. Контрапунктно сменяя, они дополняют друг друга. Зачинает текст тема *гоголевская*: мертвенно-статичная сцена implicit’а, «напоминающая» начало «Мертвых душ»[[320]](#endnote-284). В explicit’е романа повествование резко переключается в *пушкинский* регистр.

Финальные строчки текста пушкинского пастиша заключают глубокий, кардинальный для понимания философско-эстетического содержания его смысл: они говорят о бессмертии, даруемом искусством. Если *гоголевский* implicit мертвенно статичен, то *пушкинский* explicit сверхдинамичен и устремлен в будущее. Финал, таким образом, оказывается скрытой антитезой началу, а движение *гоголевской* и *пушкинской* реминисцентных линий *—* не только взаимодополняющим, но и контрапунктным.

В контексте такой интерпретации проявляет себя и смысл одного из самых загадочных набоковских эпиграфов:

Дуб — дерево. Роза — цветок. Олень —

животное. Воробей — птица. Россия —

наше отечество. Смерть неизбежна.

П. Смирновский. Учебник русской грамматики

(*Н*.;4.191).

От этого ряда примеров на способы выражения подлежащего и сказуемого веет, я бы сказала, духом экзистенциальности. Перед нами своего рода матрица нашего земного бытия: в ней учтено все сущее: мир растений, животных, птиц, сфера социальная и даже экзистенциальное, — и всему определено свое место. Однако эта матрица, состоящая из аксиоматичных трюизмов, мертвенна. Логично, что заключительный аккорд этого ряда — убийственная в своей неопровержимости истина: «Смерть неизбежна».

Тема смерти — одна из ведущих в «Даре». Идеолог ее — Александр Яковлевич Чернышевский, ему принадлежит один из убедительнейших монологов в защиту «от бессмертия»:

«Когда однажды французского мыслителя Delalande на чьих-то похоронах спросили, почему он не обнажает головы (ne se découvre pas), он отвечал: я жду, чтобы смерть начала первая (qu'elle se découvre la première). В этом есть метафизическая негалантность, но смерть бóльшего не стоит. Боязнь рождает благоговение, благоговение ставит жертвенник, его дым восходит к небу, там принимает образ крыл, и склоненная боязнь к нему обращает молитву. Религия имеет такое же отношение к загробному состоянию человека, какое имеет математика к его состоянию земному: то и другое только условия игры. Вера в Бога и вера в цифру: местная истина, истина места. Я знаю, что смерть сама по себе никак не связана с внежизненной областью, ибо дверь есть лишь выход из дома, а не часть его окрестности, какой является дерево или холм.

Выйти как-нибудь нужно, “но я отказываюсь видеть в двери больше, чем дыру да то, что сделали столяр и плотник” (Delalande, Discours sur les ombres p. 45 et ante). Опять же: несчастная маршрутная мысль, с которой давно свыкся человеческий разум (жизнь в виде некоего пути) есть глупая иллюзия: мы никуда не идем, мы сидим дома. Загробное окружает нас всегда, а вовсе не лежит в конце какого-то путешествия. В земном доме, вместо окна — зеркало; дверь до поры до времени затворена; но воздух входит сквозь щели <…> Но все это только символы, символы, которые становятся обузой для мысли в то мгновение, как она приглядится к ним…

Нельзя ли как-нибудь понять проще, духовно удовлетворительнее, без помощи сего изящного афея, как и без помощи популярных верований? Ибо в религии кроется какая-то подозрительная общедоступность, уничтожающая ценность ее откровений. Если в небесное царство входят нищие духом, представляю себе, как там весело. Достаточно я их перевидал на земле. Кто еще составляет небесное население? Тьма кликуш, грязных монахов, много розовых близоруких душ протестантского, что ли производства, — какая смертная скука! У меня высокая температура четвертый день, и я уже не могу читать. Странно, мне раньше казалось, что Яша всегда около меня, что я научился общению с призраками, а теперь, когда я, может быть, умираю, эта вера в призраки мне кажется чем-то земным, связанным с самыми низкими земными ощущениями, а вовсе не открытием небесной Америки.

Как-нибудь проще. Как-нибудь проще. Как-нибудь сразу! Одно усилие — и всё пойму. Искание Бога: тоска всякого пса по хозяине; дайте мне начальника, и я поклонюсь ему в огромные ноги. Всё это земное. Отец, директор гимназии, ректор, хозяин предприятия, царь, Бог. Цифры, цифры, — и ужасно хочется найти самое-самое большое число, дабы все другие что-нибудь значили, куда-нибудь лезли. Нет, этим путем упираешься в ватные тупики, — и всё становится неинтересным.

Конечно, я умираю. Эти клещи сзади, эта стальная боль совершенно понятны. Смерть берет за бока, подойдя сзади. А я ведь всю жизнь думал о смерти, и если жил, то жил всегда на полях этой книги, которую не умею прочесть. Кто это был? Давным-давно в Киеве… Как его звали, Боже мой? Брал в библиотеке книгу на неизвестном ему языке, делал на ней пометки и оставлял лежать, чтобы гость думал: Знает по-португальски, по-арамейски. Ich habe dasselbe getan. Счастье, горе — восклицательные знаки en marge, а контекст абсолютно неведом. Хорошее дело.

Страшно больно покидать чрево жизни. Смертный ужас рождения. L'enfant qui naît ressent les affres de sa mère. Бед­ный мой Яшенька! Очень странно, что, умирая, я удаляюсь от него, когда, казалось бы, напротив, — всё ближе, ближе <…> Ничего в общем в жизни и не было, кроме подготовки к экзамену, к которому всё равно подготовиться нельзя. “Ужу, уму — равно ужасно умирать”. Неужели все мои знакомые это проделают? Невероятно! <…> Ни в какие больницы меня не увезут. Я буду здесь лежать. Довольно было больниц. Опять сойти с ума перед самым концом, — нет, ни за что. Я останусь здесь. Как трудно ворочать мысли: бревна. Я слишком плохо себя чувствую, чтобы умирать» (*Н*.;4.484-486).

Однако в сцене смерти Александра Яковлевича звучит контраргумент тем более неотразимый, что это не argumentum ad racio, но ad factum:

«в комнате было полутемно из-за спущенных штор): “Какие глупости. Конечно, ничего потом нет”. Он вздохнул, прислушался к плеску и журчанию за окном и повторил необыкновенно отчетливо: “Ничего нет. Это так же ясно, как то, что идет дождь”. А между тем за окном играло на черепицах крыш весеннее солнце, небо было задумчиво и безоблачно, и верхняя квартирантка поливала цветы по краю своего балкона, и вода с журчанием стекала вниз» (*Н*.;4.486-487).

Да, столь убедительная с умозрительной точки зрения аргументация Александра Яковлевича — не более чем рассуждения несчастного безумца. Абсурд заключается в том, что отрицание инобытийной реальности звучит из уст человека, которому «реально» является призрак его умершего сына. Более того, сумасшедший Александр Яковлевич в своем воображаемом мире состоит «председателем общества борьбы с потусторонним» (*Н*.;4.274). Хотя, казалось бы, как можно бороться с тем, что не существует?

Эпиграф «Дара» моделирует картину мертвенного материального мира, не одухотворенного животворным дыханием инобытия. Перед нами образчик *растворенного эпиграфа*, при­ема, который Н. Берберова считала одним из открытий Набокова-худож­ника[[321]](#endnote-285).

Но для Набокова, как и для его героя, творческой личности, бытие предстает структурой трехуровневой, соединившей материальный, трансцендентный и метафикциональный уровни. Мертвая реальность мира физического обретает бессмертие в инобытии и в творении художника. Система общедоступных банальностей мертвенно-статична: истинное искусство всегда индивидуально неповторимо и устремлено в будущее, к жизни вечной.

Так контрапункт implicit — explicit организует в романе метафизическое движение от *смерти* к *бессмертию*. А в финальных строчках, как это впоследствии не раз будет у Набокова («Истинная жизнь Себастьяна Найта», «Bend Sini­ster», «Лолита», «Бледное пламя», «Ада» и др.), на волшебном экране проступает лик Автора романа.

Повествовательная модель «Дара» структурирована сложным взаимодействием нескольких приемов:

* расщепление «голоса» одного персонажа на несколько (разговор с самим собой на два и более голоса),
* перемежение-смешение повествования 1-го — 2-го — 3-его лица, вкрапление авторского слова в основной поток рассказывания,
* наконец, использование implicit’а и explicit’а как способов выражения авторской позиции.

Образ Автора в «Даре» возникает в результате прихотливого сплетения различных приемов наррации. Доминантным следует признать прием «переадресовки авторства»: истинный Автор представляет сочиненный им макротекст сквозь призму креативного мироощущения своего «представителя» — писателя Федора. Самого себя при этом Набоков выводит в подсвеченном иронией (в сущности, самоиронии) образе писателя Владимирова.

Возникает весьма сложная, слегка запутанная повествовательная модель: истинный Автор — Набоков — выходит на уровень героя в облике третьестепенного персонажа — писателя Владимирова, и как бы «навевает» писателю Федору Годунову-Чердынцеву замысел «Дара», препоручая его написание. Таким образом, сюжетно-повествовательное поле романа оказывается внутри магнитного поля высочайшего напряжения креации, между двумя его полюсами: внетекстовая реальность — Автор, и в глубине текста — его «представитель».

# заключение. **«Спираль – одухотворение круга».**

Признание существования литературе ХХ в. феномена *мистической метапрозы* ХХ в. и изучение русскоязычных романов В. Набокова как образцов *мистического метаромана* оказывается методологически весьма продуктивным во многих отношениях.

Прежде всего это дает возможность анализировать набоковские тексты системно – с точки зрения воплощения в них различных вариантов *трехмерной* модели мира, а также ее модификаций в процессе эволюционного движения, а соответственно, позволяет выявить и осмыслить общие закономерности эволюции творческого стиля писателя и его развития, лучше понять само его мировидение, проникнуть в его существо. Анализ формальной структуры, как всегда, так и в данном случае выводит нас на более глубокое постижение содержания.

*Мистический метароман* В. Сирина решает онтологические проблемы бытия, однако в то же время в фокусе интересов писателя всегда находилось бытие *индивидуального сознания личности[[322]](#endnote-286)* – это главный субъект и объект его изучения. Здесь, на этом воображенном и сотворенном пространстве совершаются все главные события его книг.

В центре романа – герой, чье миросозерцание и само *индивидуальное сознание*, а соответственно, и судьба решается в процессе его взаимодействия с тремя уровнями как с основными силами мироздания.

Мышление Набокова – писателя и энтомолога органично соединило художественный и научный методы познания мира.

В своих романах русскоязычного периода В. Сирин словно проводит серию строго продуманных научных экспериментов в поисках обретения истинной позиции человека в мире – от модели *жертвы* мироздания – в «Защите Лужина», через различные варианты совершения человеком нравственного выбора в сторону доблестного поступка, свободы и бессмертия *добра* – в «Подвиге», а затем в «Приглашении на казнь», или греха, предательства и смерти – в «Камере обскура», к исследованию двух типов художника – лже-творца – в «Отчаянии», и настоящего – в «Даре». Собственно, противопоставление искусства истинного ложному отчетливо прослеживается на протяжении всего творчества Набокова (В. Сирина): во всех его романах внутренняя структура пласта *креативно-художественного* двояка: есть искусство, а есть лже-искусство.

В последнем романе русскоязычного периода *креативно-эстетический* уровень художественного космоса В. Сирина поглощает, вбирая и всецело подчиняя себе две другие части *трехмерной* структуры бытия. Сознание героя-писателя, Федора Годунова-Чердынцева, объемлет космос бытия, но, в свою очередь, по принципу «матрешки» включено в сознание «представителя» Автора – писателя Владимирова. Благодаря приему «переадресованного авторства», образ Автора выстраивается по схеме: Набоков («внешний» мир романа) – Владимиров и Годунов-Чердынцев («внутренний» мир).

Только творческая личность может быть счастлива в этом мире, ибо лишь ей подвластно мироздание во всех трех его ипостасях. Таков этический и философский вывод исканий В. Сирина. Этот вывод сохранил свою значимость и в англоязычных романах писателя, хотя и несколько видоизменившись: если раньше, в мире В. Сирина высшее наслаждение давало вдохновение *сборного, музыкально-математически-поэтического типа* (Н.;5.319), то у Набокова к этому триединству подключилась стихия *чувственности*. Метаморфоза весьма знаменательная: она предрекала наступление эры сексуального взрыва.

Выстраивая в своих романах серию различных моделей взаимоотношений между *индивидуальным сознанием* героя и мирозданием в его трехмерной структуре, В. Сирин, анализируя возможные вариации и трансформации, ищет модель оптимальную. Так писатель решает один из центральных вопросов философии – о месте человека в мире, а поиск в области художественного стиля и форм обретает философский смысл и содержание.

При этом *мистический метароман* В. Сирина, его внутренняя форма и поэтика, развиваются по модели *спирали*. Ведь «Спираль – одухотворение круга, — писал Набоков в «Других берегах». — В ней, разомкнувшись и высвободившись из плоскости, круг перестает быть мертвым» (*Н.*;5.312). Высшей точкой эволюционной *спирали* мистической метапрозы В. Сирина, несомненно, стал роман «Дар».

Эволюционировали по модели *спирали* основные характеристики «второй реальности» *мистического метаромана* В. Сирина и элементы его поэтики.

Ключевой вопрос формально-содержательной системы любого художественного текста – способы и приемы выражения авторской позиции, а также сотворения образа Автора и организации его присутствия в тексте. Принципы постановки голоса Автора в *мистическом метаромане* В. Сирина развивались одновременно с эволюцией трехчастной модели мироздания и ее взаимодействия с героем и в глубинной взаимосвязи с этим процессом.

Принципы организации присутствия Автора в тексте в ходе эволюции творческого стиля В. Сирина видоизменялись – усложняясь, становились все более изысканными и оригинальными. Сложная, порой запутанная и хитроумная игра масками *ав­тора, рассказчика и героя* – один из излюбленных приемов Набокова.

Набоков всегда рассчитывал на читателя догадливого, который увлеченно играет с сочинителем в предлагаемые игры на предлагаемых условиях, позволяя автору превратить процесс написания книги в составление замысловатой головоломки, где автор ее должен не только знать решение, но и представлять себе ход мысли того, кто задачу решает.

Свои произведения писатель организовывал по игровым моделям самым разнообразным: шарады, головоломки, ребусы и «крестословицы», Скрэбл и др. Но излюбленная среди них — шахматная задача, где

«соревнование <…> происходит не между белыми и черными, а между составителем и воображаемым разгадчиком (подобно тому, как в произведениях писательского искусства настоящая бо­рьба ведется не между героями романа, а между романистом и читателем), а потому значительная часть ценности задачи зависит от числа и качества "иллюзорных решений", — всяких обманчиво-сильных первых ходов, ложных следов и других подвохов, хитро и любовно приготовленных автором, чтобы поддельной нитью лже-Ари­адны опутать вошедшего в лабиринт» (*Н.*;.5.320-321).

В поэтике Набокова прием *разгадывания* доминантный. Читатель должен угадать мысль и волю Автора.

Способы выражения авторской позиции изменялись, развиваясь от сравнительно простого к сложному. В «Защите Лужина» и в «Камере обскура» перед нами традиционные приемы «рассказывания» от 3-его лица о герое, о его поведении, поступках и мыслях[[323]](#footnote-37). В «Подвиге» авторское повествование от 3-его лица максимально сближено с нарративом героя, ибо предназначением Мартына Эдельвейса было исполнить заветное желание Автора – вернуться в Россию. Образ Цинцинната Ц. соткан из повествовательной ткани косвенно-прямой речи – органичного соединения нарратива 3-его и 1-его лица, когда два вида плавно переходят один в другой. Такой принцип, бесспорно, свидетельствует о большой, хотя и иносказательно выраженной, близости Автора к своему герою.

Затем возник особый вариант нарратива – субъективированное повествование с использованием «двуголосого слова» («Соглядатай» и «Отчаяние»).

В романе «Дар» самые изощренные из всех романов В. Сирина хитросплетения мотивных линий, ткущих поэтическую ткань образа Автора. Здесь писатель применил, уже в более сложном варианте, новаторский для литературы 1930-х гг. прием выхода Автора во «внутренний мир» романа, на уровень героя писатель впервые применил еще в «Короле …» — они с женой, перевоплотившись в счастливую супружескую пару, появляются на морском берегу. Затем «представители» Автора мелькают на страницах «Защиты Лужина», «Отчаяния» и «Приглашения на казнь». И, наконец, в «Даре», на высшей точке эволюционной спирали, этот прием преобразуется в «переадресованное авторство», когда Автор поручает своему близкому по духу герою совершить писательский «подвиг».

Основополагающая в креативно-эстетической стратегии Набокова (В. Сирина) концепция творчески продуктивной «сновидческой» реальности[[324]](#footnote-38) окончательно оформилась уже за пределами русскоязычного периода – в романе «Ада», однако эта метафора, в различных вариантах и модификациях, выполняла важные функции и в «русских» романах писателя: структурно организующую в «Короле …», пророческую в «Подвиге» и психологическую в «Отчаянии». Главный герой «Камеры обскура» Кречмар оказывается в центре кинематографической «фабрики грез», а роман «Приглашение на казнь» сам Набоков в Интервью Альфреду Аппелю назвал *грезоподобным* (Н1.;3.603). Здесь жизнь «действительная» – не что иное, как тяжелый сон, а смерть – пробуждение к истинной жизни. Перед нами – очевидная вариация одной из древнейших метафор «Жизнь есть сон».

В «Даре» сон об отце завершает многие очень важные темы романа: мотивы *отца* и *чуда воскресения*, но главная его функция – наладить контакт между физическим и метафизическим мирами. Ведь телефонный звонок из «потусторонности» – это попытка передать откровение творческой личности, живущей в измерении материальном, о реальности инобытийной. Б. Бойд даже полагал, что отец передал Федору Годунову-Чердынцеву замысел новой книги[[325]](#endnote-287).

Эволюционировал, хотя и не столь явственно, как другие характеристики набоковского поэтического космоса, и хронотоп – одна из основополагающих характеристик «второй» реальности художественного мира. В своей классической работе «Формы времени и хронотопа в романе» М.М. Бахтин проанализировал основные виды пространственно-временных отношений в прозе – от античности до XIX в. включительно[[326]](#endnote-288). Но ХХ в. породил новые жанровые формы и, соответственно, модификации хронотопа. И можно полагать, что различным типам литературного творчества свойственна своя пространственно-временная модель.

Эволюционировала прежде всего *временная* модель набоковской романной прозы: если в «Машеньке» она была двухуровневой – *прошлое* + *настоящее*, с акцентом на *прошлом*, то на высшей точке русскоязычного периода – в «Даре», *время* обретает полноту трехмерности.

В романе «Дар» обретает свою законченную форму набоковский хронотоп[[327]](#endnote-289): он оказывается антиномичным. Физическое время/место действие или крайне ограниченно, или второстепенно по своей значимости и аксиологии. Зато беспределен, синкретичен и сверхнасыщен историко-культурным содержанием хронотоп бытия творящего сознания художника. Но истоки этой модели – еще в «Машеньке», где животрепещущий мир воскрешенный Мнемозиной воспоминания о юности и о любви контрастирует до антиномичности с миром «реального» быта обитателей пансиона русских эмигрантов – «Кораблем мертвых».

По модели *спирали* эволюционировали и многие «сквозные» мотивы набоковской русскоязычной прозы. Так, например, мотив *слепоты* достигает своего апогея, обретя трехмерность во «внутреннем тексте» «Дара» — в «Жизнеописании Чернышевского»: на уровне *эмпирическом* – не видит измен жены, на *метафизическом* – Бога, а на уровне *эстетическом* – не понимает истинного искусства, в частности, Пушкина.

Мотив *шахмат / шахматной композиции* возник еще в «Короле…», где двое шахматистов на балконе решают судьбу героев романа. В «Защите Лужина» он обретает статус доминантной темы. В «Подвиге» *шахматная* тема уходит в подтекст (см. комментарий Набокова). И, наконец, в «Даре», поднявшись на следующий по сравнению с романом «Король, дама, валет» виток *спирали*, *шахматы / шахматная композиция* – метафора *судьбы* и выполняет ее функции. Прослеживается, как видим, некая таинственная связь между мотивом *шахматной композиции* и темой *судьбы*.

Впрочем, загадку разгадать легко, если вспомнить об игровой природе творческого стиля Набокова (В. Сирина). Для выражения своей авторской воли В. Сирин использовал столь любимую им модель *шахматной композиции*, реализуя ее в теме *судьбы*.

Принцип *спирали* явственно просматривается и в общей линии движения *мистической метапрозы* В. Сирина: если на нижней ее точке – в романе «Король, дама, валет» *метафизический* пласт повествования, воплощенный в мотиве *судьбы*, фактически поглощал пласт *металитературный*, то на точке высшей – роман «Дар», получает свое наиболее яркое и полное воплощение понимание писателем человеческого счастья как реализации творческого начала личности и одновременно – органичного слияния *физического – метафизического* – *металитературного* уровней реальности при абсолютном доминировании все себе подчиняющего и все в себе растворяющего *креативного* начала.

Наконец, методология анализа набоковского *мистического метаромана* как трехуровневой модели мироздания дает также возможность более точно определить место его творчества в мировом литературном процессе ХХ в. Некоторые современные авторы считают В. Сирина наследником изящной словесности модернизма, другие – авангарда[[328]](#endnote-290) и постмодерна. Четкого разграничения влияния модернизма и постмодерна в современной литературе нет, хотя концепция Набокова-постмодерниста явно превалирует. Так, например, в одном из Словарей, вышедшем уже в XXI в., назван видным представителем «мирового постмодернизма»[[329]](#endnote-291).

Предлагаемая методика прочтения набоковских, в том числе сиринских художественных текстов как образцов *мистической метапрозы*,с ее трехчастной структурой, позволяет провести достаточно четкое разграничение как между романами Набокова (В. Сирина), с одной стороны, и произведениями модернизма и постмодернизма, с другой, так и между двумя последними. В отличие от «художественного двоемирия» романтизма XIX в. и неоромантизма рубежа XIX – ХХ вв. (реальность *эмпирическая* – реальность *метафизическая*), *мистическая метапроза*, в том численабоковская представляет собой структуру трехчастную: уровни *эмпирический* – *метафизический* – *креативно-металитературный*. Упрощение трехмерной модели мира *мистической метапрозы* до двухуровневой (реальность *эмпирическая* – реальность *металитературная*) произошло во второй половине ХХ в.. в литературе постмодернизма.

Произошло ли такое упрощение в творчестве В. Набокова – англоязычного писателя? Этот вопрос требует дополнительного, глубокого и вдумчивого исследования. На мой взгляд, частично – в последних романах писателя («Прозрачные вещи», «Смотри на арлекинов!»), которые даже критики американские считали началом упадком его таланта[[330]](#endnote-292). При этом связующим звеном между русско- и англоязычным периодами набоковского творчества можно считать концепцию *креативной памяти*. Начиная с «Дара» — вершинном произведении В. Сирина, «страстная энергия памяти» (Н1.;5.186) обрела статус творческой доминанты, а окончательно оформилась уже в англоязычной прозе В. Набокова – в романе «Ада» (Н1.;4.345–351), который многие набоковеды считают тоже вершинным творением писателя, но уже американского периода.

Именно в произведениях В. Набокова – американского писателя, продолжила, хотя и в модифицированном варианте, свое развитие *мистическая метапроза* ХХ в., уже завершившая свое существование к концу 1930-х гг. как в Европе – Г. Гессе, так и в России – М. Булгаков.

# библиография.

**Собрания сочинений и другие литературные источники**

1. Андреев Л. Собрание сочинений: В 6 тт. М.: Художественная литература, 1990-1996.
2. Антология французского сюрреализма. М.: ГИТИС, 1994.
3. Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994.
4. Блок А. Собрание сочинений: в 8 т. М.; Л.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1960–1963. Письма. Т. 5.
5. Булгаков М.А. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Художественная литература, 1990.
6. Гессе Г. Собрание сочинений: В 4 томах. СПб.: Северо-Запад, 1994. Ссылки на это издание даны в тексте с указанием тома и страницы.
7. Гоголь Н.В. Собр. соч. в 7-ми томах. М.: Художественная литература, 1977. Ссылки на это издание даны в тексте с указанием тома и страницы.
8. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972 - 1990. Ссылки на это издание даны в тексте с указанием тома и страницы.
9. Набоков В.В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб.: Искусство-СПБ., 1998.
10. Набоков В.В. Лаура и ее оригинал. СПб.: Азбука-классика, 2010.
11. Набоков В.В. Лекции о «Дон Кихоте». М.: Независимая газета, 2002.
12. Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. М.: Независимая газета, 1998.
13. Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1996.
14. Набоков В.В. Собрание сочинений американского периода: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 1997–1999. Англоязычные произведения писателя цитируются по этому изданию с пометой Н1.
15. Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2001–2004. Русскоязычные произведения писателя цитируются по этому изданию с пометой Н.
16. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Л.: Наука, 1977–1979. Ссылки на это издание даны в тексте с указанием тома и страницы.
17. Уэллс Г. Избранное. В 2 тт. М.: Художественная литература, 1958. Т.1.

**Сборники критических работ о творчестве В. Набокова (В. Сирина**)**.**

1. В.В. Набо­ков: pro et co­ntra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. СПб.: РХГИ Т.1. 1997. 711 с.
2. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 688 с.
3. В.В. Набоков: pro et contra. Материалы и исследования о жизни и творчестве В.В. Набокова. Антология. Т.2. СПб.: РХГИ, 2001. 1060 с.

**Словари.**

1. *Махов А.Е.* Сад демонов. Словарь инфернальной мифологии Средневековья и Возрождения. М.: Intrada, 1998. 319 с.
2. *Даль Вл.* Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Русский язык, 1989: В 4 т.
3. Зеркало // *Багдасарян В.Э., Орлов И.Б., Телицын В.Л.* Символы, знаки, эмблемы. Энциклопедия. / Под общей ред. В.Л. Телицына. М.: Локид - Пресс, 2005. С.185-186.
4. Новая философская энциклопедия: В 4 т. М., 2001 // URL: www. dic.academic.ru/dic.nsf/enc\_philosophy/4234/
5. Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона: в 86 т. СПб.: 1890 – 1907. Т.13 // URL. https://ru.wikisource.org/wiki/ЭСБЕ/.

**Использованные и процитированные работы.**

1. *Alexandrov V.E.* Nabokov's Otherworld. Princenton:, 1991.
2. *Aleksandrov V.* Nabokov and Bely // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. New York; London: Garland Publishing, 1995.
3. *Alexandrov V.E.* Nabokov and Evreinov // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. N.Y.&L., 1995. P.402-405.
4. *Alter R.* Parial Magic. The novel as a Self-Conscious Genre. Bercley; Los-Angeles, 1975.
5. *Assmann J.* Das kulturelle Gedachtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identitat in den fruhen Hochkulturen. München: Beck, 1992.
6. *Assmann J.* Moses der Agypter: Entzifferung einer Gedachfnisspur. München: Hanser, 1999.
7. *Bethea D*. Nabokov and Blok // Garland Companion to Vladimir Nabokov.
8. *Boyd B.* Nabokov's Ada: The Place of Consciousness. Michigan: Ann Arbor, 1985.
9. *Christensen I.* The Meaning of Metafiction. A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett. Bergen, 1981.
10. *Connolly J.W.* Nabokov’s Early Fiction: Patterns of Self and Other. Cambridge, 1993.
11. *Davydov S.* «Texty-matreshki» Vladimira Nabokova. München: Otto Sagner, 1982.
12. *Davydov S.* Dostoevsky and Nabokov: the Morality of Structure in «Crime and Punishment» and «Despair» // Dostoevsky Studies. 1982. № 5. P.157–170.
13. *Field A.* Nabokov: His Life in Art. A Critical Narrative. Boston: Little, Brown a. Co., 1967.
14. *Grishakova M*. The Models of Space, Time and Vision in Nabokov’s Fiction: Narrative Strategies and Cultural Frames. Tartu, 2006. 179 p..
15. *Haber E.C.* Nabokov’s *Glory* and the Fairy Tale // Slavic and East European Journal. Vol. 21, No. 2, 1977, pp. 214-224.
16. *Halbwachs M.* La topographie légendaire des Evangiles en Terre sainte: étude de mémoire collective. Paris: Presses Universitaires de France, 1941.
17. *Halbwachs M.* Les cadres sociaux de memoire. Paris: Librairie Félix Alcan, Première édition, 1925.
18. *Hutcheon L.* Nar­cis­sic Narrative: The Metafictional Paradox. London and New York, 1984.
19. *Hyde G.M.* Vladimir Nabo­kov: America’s Russian Nove­l­ist. London, 1977.
20. *Imhof* *R.* Contemporary metafiction: A poetological study of metafiction in English since 1939.  Winter (Heidelberg), 1986.
21. *Johnson Barton D*. Words in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. Ann Arbor: Ardis, 1985.
22. *Kellman S.G.* The Self-Begetting Novel. London; Basingstoke, 1980.
23. *Kovačičová O. a kol.* Slovník ruskej literatúry 11. - 20. storočia. Bratislava: Veda, 2007. 581 s.
24. *Lee L.L.* Vla­dimir Na­bo­kov. Boston, 1976.
25. *Левин Ю.И.* Об особенностях повествовательной структуры и образного строя романа Владимира Набокова «Дар» // Russian Literature (Amsterdam). 1981. Vol. IX (2). P.191—229.
26. *Némethová E.* Vladimír Nabokov v kontexte postmoderny. Nitra: Ing. František Teťák - Štúdio F, 2009. 291 s.
27. *Nivat G.* Nabokov and Dostoevsky // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / ed. by Vl. Alexandrov. New York–London, 1995. P. 398–402
28. *Pechal Z.* Описание мира романа Владимира Набокова // Rossica Olomucensia XXXI. Olomouc 1993. S.25-36.
29. *Pechal Z.* Hra v románu Vladimíra Nabokova. Olomouc: Olomoucká univerzita, 1999.
30. *Пехал З.* Роман Владимира Набокова: прием просвечивания как элемент композиционной и стилевой // Tradície a perspektívy rusis­tiky. Bratislava: Univerzita Komenského, 2003. S.283—290.
31. *Пехал Зд.* Прием парафраза Владимира Набокова «Отчаяние» // Rossica Olomucensia. 2008, N1. S.43-50.
32. *Ronen Irena and Omry.* «Diabolically evocative»: An Inquiry into the Meaning and Metaphor // Slavica Hierosolymitana. Slavic Stu­dies of the Hebrew University. Vol. V — VI. Jerusalem, 1981.
33. *Rousset J.* Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman. Paris, 1986.
34. *Sartre J. P.* L'etre et le neant. Paris: Gallimard, 1943.
35. *Сегал Д.М.* Литература как охранная грамота // Slavica Hierosolymitana. Vol. V-VI. 1981. P.151-244.
36. *Сегал Д.М.* Литература как вторичная моделирующая система // Slаviса Hierosolymitana. 1979. N.4. Р.1-35.
37. *Scholes R.* Fabulation and Metafiction. Urbana; Chicago; London. 1979.
38. *Stanzel F.K.* A Theory of Narrative. Cambridge University Press, 1982.
39. *Tammi P.* Invitation to a Decoding. Dostoevsky as Sub-text in Nabokov’s «Priglashenie na kazn» // In: Scando-Slavica. 1986. T. 32. P. 51–76.
40. *Tammi P.* Problems of Nabokov’s Poetics: A Narratological Analysis. Helsinki, 1985.
41. *Waugh Р*. Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London and New York, 1984.
42. *Трубецкая Л.* // V. Nabokov. Oeuvres romanesque complète. Bibliothèque de la Pléiade. P., 1999. Vol.1. P.1542 -1581.
43. *Аверин Б.* Гений тотального воспоминания: О прозе Набокова // Звезда. Владимир Набоков. К 100-летию со дня рождения. 1999. № 4. С.158–164.
44. *Аверин Б.* Дар Мнемозины: романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб: Амфора, 2003.
45. *Аверин Б.В.* Поэтика ранних романов Набоков // Набоковский сборник. Вып. 1. СПб.: Дорн, 1998. С.31-43.
46. *Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей. В 2 тт. М.: Республика, 1998.
47. *Александров В.* Набоков и «серебряный век» русской культуры // Звезда. 1996. № 11. С.215–230,
48. *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность: Метафизика, этика, эстетика. СПб.: Алетейа, 1999. 312 с.
49. *Амусин М. Ф.* Зеркала и Зазеркалья. Статьи. СПб; М.: Лимбус-пресс, Изд-во К. Тублина, 2008. 359 с.
50. *Ассман Я.* Культурная память. Письмо и память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки славянской культуры, 2004. 363 с.
51. *Ащеулова И.В.* Тема писания и слова в романе В. Набокова «Приглашение на казнь» и в романах С. Соколова // В. Набоков в контексте русской литературы ХХ века*.* Томск:, 2000. С.84–93.
52. *Бабиков А*. Изобретение театра // *Набоков В.* Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. СПб.: Азбука-классика, 2008. С.5—42,
53. *Барабтарло Г.* Сочинение Набокова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 457 с.
54. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. 615 с.
55. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1978. 320 с.
56. *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С.7-180.
57. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // *Бахтин М.М.* Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С.121–290.
58. *Белобровцева И., Кульюс С.* Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Опыт комментария. М.: Книжный клуб 36.6, 2007.
59. *Белый* *А.* Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 525 с.
60. *Бердяев Н.А.* О рабстве и свободе человека (Опыт персоналистической философии) // Мир и Эрос. М.: Политздат. С.311-316.
61. *Бойд Б.* Владимир Набоков. Американские годы. Биография. М.; СПб.: Независимая газета, Симпозиум, 2004. 928 с.
62. *Бойд Б.* Владимир Набоков. Русские годы. Биография. М.; СПб.: Независимая газета, Симпозиум, 2001. 695 с.
63. *Бойд Б.* Метафизика Набокова: Ретроспективы и перспективы // Набоковский вестник. В.В. Набоков и Серебряный век. СПб.: Дорн, 2001 С.146-155.
64. *Бойд Б.* «Ада» Набокова: место сознания. СПб.: Симпозиум, 2012. 473 с.
65. *Букс Н.* Владимир Набоков. Русские романы. М.: издательство АСТ, 2019. 184 с.
66. *Давыдо*в *С.* «Тексты-матрешки» Влади­ми­ра Набокова. СПб.: Кирцидели, 2004. 158 с.
67. *Дарк О.* Примечания к «Дару» // *Набоков В.В.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Правда, 1990. Т.3. С.
68. *Двинятин Ф.* Набоков, модернизм, постмодернизм и мимесис // Империя N. Набоков и наследники. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С.442–481.
69. *Джонсон Д.Б.* Миры и антимиры Владимира Набокова. СПб.:Симпозиум, 2011. 347 с.
70. *Дмитриенко О.А.* Путь Индры. Воплощение мифа в романе Набокова «Подвиг» // Русская литература. 2006. №4. С.43-61.
71. *Долинин А.А.* Двойное время у Набокова. (От «Дара» к «Лолите») // Пути и миражи русской культуры. СПб.: Северо-Запад, 1994. С. 283–321,
72. *Долинин А.А.* Истинная жизнь писателя Сирина. СПб.: Академический проект, 2004. 401 с.
73. *Долинин А.А., Утгоф Г.* Примечания к роману «Подвиг» // *Набоков В.В.* Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб. Т.3. 2004.С.714-742.
74. *Дон-Аминадо*. Поезд на третьем пути. М.: Вагриус, 2000. 384 с.
75. *Егорова Е.В.* Игра слов в романе В.В. Набокова «Отчаяние»// Русская речь. 2012, №2. С.26-35.
76. *Ерофеев Вик.*Русская проза Владимира Набокова // Набоков В.В. Собр. соч.: В 4 т. М.: Прада, 1990, т.1. С.5-17.
77. *Жаккар Ж-Ф.* Буквы на снегу, или Встреча двух означаемых в глухом лесу («Отчаяние» В. Набокова) // *Жаккар Ж.Ф.* Литература как таковая. От Набокова к Пушкину. Избранные работы о русской словесности. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С.39–56.
78. *Злочевская А.В.* Специфика вы­ражения субъективно-авторского начала в романах Ф.М. Дос­тоев­ского. Автореферат диссертации <…> кандидата филологических наук. М., 1982.
79. *Злочевская А.В.* Образ антигероя в повестях и рассказах Ф.М. Достоев­ско­го// Филологические науки. 1983, №2. С.22-29.
80. *Злочевская А.В.* Парадоксы «игровой» поэтики В. Набо­кова (на материале повести «Отчаяние») // Филологические науки, 1997, №5. С.3-12.
81. *Злочевская А.В.* Художественный мир Владимира Набокова и русская литература XIX века. М.: Изд-во МГУ, 2002.
82. *Злочев­ская А.В.* Роман В. Набокова «Бледное пламя»: загадка эпиграфа — тайна авторства // Вестник Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2002. №5. С.43-54.
83. *Злочевская А.В.* Драматургия русского зарубежья в контексте литературного процесса ХХ в. // Русская литература, 2004. №3. С.86—109.
84. *Злочевская А.В.* Русский Эрос в романе Владимира Набокова «Лолита» // Вестн. Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2004. №4. С.44-56.
85. *Злочевская А.В.* «Мистическая метапроза» ХХ века: генезис и метаморфозы (Герман Гессе – Владимир Набоков – Михаил Булгаков). М.: АЛМАВЕСТ, 2018.
86. *Злочевская А.В.*Еще один шиллеровский мотив в «Братьях Карамазовых»*(Франц Моор - Смердяков)* // Rossica Olomucen­sia. Olomouc. 2018, N2. S.21-28.
87. *Зусева-Озкан В.Б.* Поэтика метаромана («Дар» В. Набокова и «Фальшивомонетчики» А. Жида в контексте литературной традиции). М., 2012. 231 с.
88. *Зусева-Озкан В.Б.* Историческая поэтика метаромана. М.: Intrada, 2014. 487 с.
89. *Корзун А.Ю.* Мотив пути в романе В. Набокова «Подвиг» // Сборник работ 67 научной конференции студентов и аспирантов Белорусского государственного университета. 17-20 мая 2010 г., Минск: изд. центр БГУ, 2011. С.63-67.
90. *Левинг Ю.* Вокзал - Гараж - Ангар. Владимир Набоков и поэтика русского урбанизма. СПб.: изд. Ивана Лимбаха, 2004. 400 с.
91. *Линецкий В.* «Анти-Бахтин» - лучшая книга о Владимире Набокове. СПб.: Тип. им. Котлякова, 1994. 216 с.
92. *Липовецкий М.* Эпилог русского модернизма. Художественная философия творчества в «Даре» Набокова) // Вопросы литературы. 1994. Вып.3. С.72-95.
93. *Липовецкий М.Н.* Русский постмодер­низм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1996. 460 с.
94. *Литаврина М.Г.* Драматическая хроника Н.Н. Евреинова «Шаги Немезиды» (К вопросу о мифологеме театра в российской истории) // Международный Бюллетень ЮНЕСКО-Международная ассоциация по изучению и распространению славянских культур. М.: ИНСЛАВ, 1993. С.22-34.
95. *Лотман Ю.М.* Память в культурологическом освещении // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т.1. С.200–202.
96. *Лотман Ю.М.* Текст в тексте // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство — СПБ, 2005. С.423–436.
97. *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. СПб.: Искусство-СПБ, 2015. 416 с.
98. *Мадден Е*. Этюд о мыши // Студия. Berlin—Москва. 2004, №8. С.117—125.
99. *Маслов Б.* Поэт Кончеев. Опыт текстологии персонажа // Новое литературное обозрение. 2001, №47. С.182-186.
100. *Медведев А.* Перехитрить Набокова // Иностранная литература. 1999, №12. С.217—229,
101. *Меерсон О.* Набоков - апологет: Защита Лужина или защита Достоевского? // Достоевский и ХХ век. В 2 томах. Т.1. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С.358-381..
102. *Набокова Вера*. Предисловие // *Набоков В.* Стихи. Анн Арбор: Ардис, 1979. С.1-3.
103. *Найман Э.* Литландия: аллегорическая поэтика «Защиты Лужина» // Новое литературное обозрение. 2002, №54. С.46-78.
104. *Носик Б.* Мир и дар Владимира Набокова: первая русская биография. СПб.: Пенаты, 1995. 133 с.
105. *Полева Е.* Функции писательства в самоопределении героя романа В. Набокова «Приглашение на казнь» // Литература русской эмиграции. Olomouc, 2016. С.137-142.
106. *Полищук В.Б.* В.В. Набоков и московские символисты // В.В. Набоков и Серебряный век. СПб.: Дорн, 2001. С.14–22,
107. *Ро­нен Ирена, Омри*. Черти Набокова // Звезда, 2006, №4. С.175—188.
108. *Сакун С.В.* Шахматный секрет романа Владимира Набокова «Защита Лужина» (новое прочтение) // Филологический вестник Ростовского государственного университета. 1999, №1. С.19-25 // URL: [www.sersak.chat.ru/index.htm](http://www.sersak.chat.ru/index.htm)
109. *Сато Ю., Сорокина* *В.В.* «Маленький мужик с взъерошенной бородой» (Об одном символическом образе в «Анне Карениной») // Philologica. 1998, №5. С.139-153.
110. *Святослав Ю.Р.* В.В. Набоков и шахматы // Нева. 2008, №9. С.
111. *Сендерович С., Шварц Е.* Вербная штучка. Набоков и популярная культура: статья вторая // Новое литературное обозрение*.* 1997; №26. С.201–222.
112. *Сендерович С., Шварц Е.* Набоковский парадокс о еврее // Парадоксы русской литературы. СПб.: ИНАПресс, 2001. С.299—317.
113. *Сендерович С., Шварц Е.* Сок трех апельсинов // Империя N. Набоков и наследники. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С.293-347.
114. *Сконечная О.* «Русский параноидальный роман. Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков». М.: НЛО, 2015. 173 с.
115. *Сконечная О.* Примечания к «Защите Лужина» // *Набоков В.В.* Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб. Т.2. 2004.С.707-717.
116. *Сконечная О.Ю.* Вечный жид в творчестве Набокова: тема Пушкина и Чернышевского // А.С. Пушкин и В.В. Набоков. СПб.: «Дорн», 1999. С.179-187.
117. *Сконечная О.Ю.* Традиции русского символизма в прозе В. В. Набокова 1920–1930 гг. Дисс…. канд. ф. н. М., 1994.
118. *Соловьев Вл.* Смысл любви // Мир и Эрос. М.: Политздат, 1991. С.274-305.
119. *Спивак М.* «Колыбель качается над бездной …»: Философия детства В. Набокова // Детская литература, 1990, №7. С.23-26.
120. *Стрельникова Л Ю.*Игра как художественный метод в русскоязычных романах В.В. Набокова в контексте западноевропейской эстетики модернизма и постмодернизма. Армавир: НЧОУ ВО АЛСИ, 2017. 471 с.
121. *Толстой Ив.* Набоков и его театральное наследие // *Набоков В.* Пьесы. М.: Искусство 1990. С.5—42.
122. *Труфанова И.В.* Миф об Иксионе в романе В.В. Набокова «Отчаяние» // Сборник статей VI Международной заочной научно-практической конференции «Наука и искусство: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии». Новосибирск, 14 декабря 2011 // URL: /<https://sibac.info/conf/philolog/vi/26542>
123. *Утгоф Г.* К проблеме интерпретации романа В. Набокова «Подвиг» // Русская филология: 10. сборник научных трудов молодых филологов. Тарту, 1999. С. 122—128.
124. *Утгоф Г.* Мотив «пути» в романе Владимира Набокова «Подвиг» // Русская литература первой трети ХХ века в контексте мировой культуры. Екатеринбург, 1998. С.219-224.
125. *Федоров В.* Скромный, но пламенный поклонник Каиссы // Приключения на шахматных полях. Л., 1992. С.67-68.
126. *Федякин С.* Круг кругов, или Набоковское зазеркалье // *Набоков В.В.* Избранное. М.: Издательство АСТ; Олимп, 1996. С.5-12.
127. *Филимонов А.О.* Набоков в зеркале серебряного века // Набоковский вестник. Вып. 5: В.В. Набоков и Серебряный век. СПб.: Дорн, 2001. С.79–88,
128. *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра*.* М.: Лабиринт, 1997. 445 с.
129. *Хасин Г.* Театр личной тайны: Русские романы В. Набокова. М.; СПб.: Летний сад, 2001. 189 с. // URL: file:///D:/Материалы/Набоков/Г.%20Хасин%20\_Театр%20личной%20тайны%20Русские%20романы%20В.%20Набокова\_.html
130. *Хейзинга Й.* Homo ludens. Статьи по истории культуры. М.: Прогресс-Традиция, 1997. 416 с.
131. *Целкова Л.Н.* Пушкин и Чернышевский в контексте романа «Дар» // А.С. Пушкин и В.В. Набоков. СПб.: Дорн, 1999. С.188-197.
132. *Шохина В.Л.* Комментарий к роману «Камера обскура» // *Набоков В.В.* Романы. М.: Современник, 1990. С.525-540.
133. *Шраер М.Д.* О концовке набоковского «Подвига» // Литературное обозрение. 2001, №1. С.57-61.
134. *Штейн Э.* Литературно-шахматные коллизии. От Набокова и Таля до Солженицына и Фишера. Оранж: «Antiquary», 1993. 101 с.
135. *Штекль А.* История средневековой философии. СПб.: Алетейя, 1996. 307 с.
136. *Шульман М.* Набоков, писатель. Манифест. М.: Независимая газета, 1998. 224 с.

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

# ОТ АВТОРА \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ 2

# ВВЕДЕНИЕ. «ФИКТИВНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ» ИЛИ «РЕАЛЬНОСТЬ ФИКЦИИ»? \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ 4

# ГЛАВА I. РОМАНЫ В. НАБОКОВА (СИРИНА) «МАШЕНЬКА» ([1926](https://ru.wikipedia.org/wiki/1926_%D0%B3%D0%BE%D0%B4_%D0%B2_%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B5)) И «КОРОЛЬ, ДАМА, ВАЛЕТ» ([1928](https://ru.wikipedia.org/wiki/1928_%D0%B3%D0%BE%D0%B4_%D0%B2_%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B5)): ЛИЧИНКА И КУКОЛКА КАК ПРЕДВЕСТИЕ БАБОЧКИ \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_19

# ГЛАВА II. «ЗАЩИТА ЛУЖИНА» (1929 - 1930): ПЕРВАЯ «НАСТОЯЩАЯ НАБОКОВСКАЯ БАБОЧКА» \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_40

# ГЛАВА III. «ПОДВИГ» (1932): КОНЦЕПТ ГЕРОИЧЕСКОГО В МЕТАФИЗИЧЕСКОМ И МЕТАЛИТЕРАТУРНОМ АСПЕКТЕ \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_64

# ГЛАВА IV. «КАМЕРА ОБСКУРА» (1933): КООРДИНАЦИЯ *ЭТИЧЕСКОГО – ТРАНСЦЕНДЕНТНОГО* – *ЭСТЕТИЧЕСКОГО \_\_\_*\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_83

# ГЛАВА V. «ОТЧАЯНИЕ» (1934): НЕБЫТИЕ БОЖИЕ И МЕТАЛИТЕРАТУРНАЯ АНТИВЕЧНОСТЬ \_­­­\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_98

# ГЛАВА VI. «ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ» (1936): ДУХОВНАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ В ФОКУСЕ МЕТАФИЗИЧЕСКИХ И МЕТАЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОБЛЕМ\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ 120

# ГЛАВА VII. «ДАР» (1938): КРЕАТИВНАЯ ПАМЯТЬ КАК ДОМИНАНТА ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_141

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ. **«СПИРАЛЬ – ОДУХОТВОРЕНИЕ КРУГА»\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ 176**

# **БИБЛИОГРАФИЯ \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_182**

**ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ**

Интертекстуальность

Креативная память

Мистическая метапроза

Мистический метароман

Мистический реализм

Мотивная структура

Нарратив

Неоромантизм

Повествование

Повествование Ich-Erzählung

Постмодернизм

Потусторонность

Реальность металитературная

Реальность метафизическая

Реальность физическая

Реминисцентно-аллюзийный пласт

Романтизм

Субъективированное повествование

Трансцендентность

Трехмерная модель мира

Хронотоп

1. См.: *Злочевская А.В.* «Мистическая метапроза» ХХ века: генезис и метаморфозы (Герман Гессе – Владимир Набоков – Михаил Булгаков). М., 2018. [↑](#endnote-ref-1)
2. См., например: *Штекль А.* История средневековой философии. СПб., 1996. С.10; *Степанян К.* Явление и диалог в романах Ф. М. Достоевского. Явление и диалог в романах Ф. М. Достоевского. СПб., 2010. С.28. [↑](#endnote-ref-2)
3. Поскольку в русскоязычный период творчества В. Набоков публиковал свои произведения под псевдонимом В. Сирин, то я использую три варианта его имени: В. Сирин – когда речь идет о русскоязычной прозе писателя, В. Набоков – об американском периоде творчества и в некоторых случаях как о писателе, под этим именем известном во всем мире, а Набоков (В. Сирин) – как общее имя великого русско- и англоязычного писателя. [↑](#footnote-ref-1)
4. *Ходасевич В.* О Сирине // В.В. Набо­ков: pro et co­ntra. Т.1. СПб., 1997. С.249. [↑](#endnote-ref-3)
5. См.: *Alter R.* Parial Magic. The novel as a Self-Conscious Genre. Bercley; Los-Angeles, 1975; *Scholes R.* Fabulation and Metafiction. Urbana; Chicago; London. 1979; *Kellman S.G.* The Self-Begetting Novel. London; Basingstoke, 1980; *Christensen I.* The Meaning of Metafiction. A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett. Bergen, 1981; *Сегал Д.М.* Литература как вторичная моделирующая система // Slаviса Hierosolymitana. 1979. N.4. Р.1-35; *он же*:Литература как охранная грамота // Slavica Hierosolymitana. Vol. V-VI. 1981. P.151-244; *Hutcheon L.* Nar­cis­sic Narrative: The Metafictional Paradox. London and New York, 1984; *Waugh Р*. Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London and New York, 1984; *Rousset J.* Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman. Paris, 1986; *Imhof* *R.* Contemporary metafiction: A poetological study of metafiction in English since 1939.  Winter (Heidelberg), 1986; *Némethová E.* Vladimír Nabokov v kontexte postmoderny. Nitra, 2009; *Липовецкий М.Н.* Русский постмодер­низм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997; *Десятов В.* Русский постмодернизм: полвека с Набоковым // Империя N. Набоков и наследники. М., 2006. С.210-217; *Зусева-Озкан В.Б.* Поэтика метаромана («Дар» В. Набокова и «Фальшивомонетчики» А. Жида в контексте литературной традиции). М., 2012; *она* же: Историческая поэтика метаромана. М., 2014. С.310-386 и др. [↑](#endnote-ref-4)
6. *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность: Метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999. С.7. [↑](#endnote-ref-5)
7. См.: *Johnson Barton D*. Words in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. Ann Arbor: Ardis, 1985. Р. 2–3; *Aleksandrov V.* Nabokov and Bely // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. New York; London: Garland Publishing, 1995. P. 359–366; *Bethea D*. Nabokov and Blok // Garland Companion to Vladimir Nabokov. P. 359–366; *Набокова Вера*. Предисловие // *Набоков В.* Стихи. Анн Арбор: Ардис, 1979. С.3. См. также: *Бойд Б.* Владимир Набоков. Русские годы. Биография. М.; СПб., 2001; *он же*: Владимир Набоков. Американские годы. Биография. М.; СПб., 2004; *он же*: Метафизика Набокова: Ретроспективы и перспективы // Набоковский вестник. В.В. Набоков и Серебряный век. СПб., 2001 С.146-155 и др. [↑](#endnote-ref-6)
8. *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность. С.26. [↑](#endnote-ref-7)
9. В дальнейшем названия этих трех структурных уровней могут варьироваться, например: эмпирический (материальный) – трансцендентный (мистический, иррационально-мистический) – художественный (метакциональный, метафикшн) и др. [↑](#footnote-ref-2)
10. *Амусин М. Ф.* Остров Эко и литературная вселенная // *Амусин М. Ф.* Зеркала и Зазеркалья. Статьи. СПб; М., 2008. С. 244. [↑](#endnote-ref-8)
11. *Набоков В. В.* О хороших читателях и хороших писателях // *Набоков В. В.* Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 28. [↑](#endnote-ref-9)
12. *Набоков В. В.* Лекции о «Дон Кихоте». М., 2002. С. 27. [↑](#endnote-ref-10)
13. *Набоков В. В.* О хороших читателях и хороших писателях. С. 28–29. [↑](#endnote-ref-11)
14. Подробнее об антиреалистической концепции В. Набокова см.: *Злочевская А.В.* Художественный мир Владимира Набокова и русская литература XIX века. М., 2002. С.162—183. [↑](#endnote-ref-12)
15. *Набоков В. В.* Лекции о «Дон Кихоте». С. 27. [↑](#endnote-ref-13)
16. Ibid. [↑](#endnote-ref-14)
17. *Букс Н.* Владимир Набоков. Русские романы. М., 2019. С.123. [↑](#endnote-ref-15)
18. *Halbwachs M.* Les cadres sociaux de memoire. Paris, 1925; *Halbwachs M.* La topographie légendaire des Evangiles en Terre sainte: étude de mémoire collective. Paris, 1941. [↑](#endnote-ref-16)
19. См.: *Assmann J.* Das kulturelle Gedachtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identitat in den fruhen Hochkulturen. München, 1992; *Assmann J.* Moses der Agypter: Entzifferung einer Gedachfnisspur. München, 1999; *Ассманн Я.* Культурная память. Письмо и память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004. [↑](#endnote-ref-17)
20. *Лотман Ю.М.* Память в культурологическом освещении // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 200–202; *Лотман Ю.М.* Текст в тексте // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 2005. С.423–436; *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. СПб., 2015. [↑](#endnote-ref-18)
21. Так, в конце 2011 г. в Москве прошла Международная конференция «Художественный текст и культурная память» («Поспеловские чтения — X»), организованная кафедрой теории литературы филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. [↑](#footnote-ref-3)
22. *Аверин Б.* Гений тотального воспоминания: О прозе Набокова // Звезда.. 1999. № 4. С.158–164; *Аверин Б.* Дар Мнемозины: романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003. [↑](#endnote-ref-19)
23. *Кантор М.* Бремя памяти (о Сирине) // В.В. Набоков: pro et co­n­t­ra. Т.1. С.234-237. [↑](#endnote-ref-20)
24. *Шульман М.* Набоков, писатель. Манифест. М., 1998. С.34. [↑](#endnote-ref-21)
25. *Набоков В. В.* Марсель Пруст // *Набоков В. В.* Лекции по зарубежной литературе. С.277. [↑](#endnote-ref-22)
26. *Набоков В.В.* Джейн Остен // *Набоков В.В.* Лекции по зарубежной литературе. С.37. [↑](#endnote-ref-23)
27. *Набоков В.В.* Искусство литературы и здравый смысл // *Набоков В.В.* Лекции по зарубежной литературе. С.474. [↑](#endnote-ref-24)
28. Ibid. С.475. [↑](#endnote-ref-25)
29. Ibid. С.475-476. [↑](#endnote-ref-26)
30. *Белый А.* Символизм // *Белый* *А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С.134. Об этом см. также: *Липовецкий М.* Эпилог русского модернизма. Художественная философия творчества в «Даре» Набокова) // Вопросы литературы. 1994. Вып.3. С.72-95; *Долинин А.А.* Двойное время у Набокова. (От «Дара» к «Лолите») // Пути и миражи русской культуры. СПб., 1994. С.283–321; *Сконечная О.Ю.* Традиции русского символизма в прозе В. В. Набокова 1920–1930 гг. Дисс…. канд. ф. н. М., 1994; *она же*: *Сконечная О.* Русский параноидальный роман. Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков». М., 2015. С. 138-171; *Александров В.* Набоков и «серебряный век» русской культуры // Звезда. 1996. № 11. С. 215–230; *Филимонов А.О.* Набоков в зеркале серебряного века // Набоковский вестник. Вып. 5: В.В. Набоков и Серебряный век. СПб., 2001. С. 79–88; *Полищук В.Б.* В.В. Набоков и московские символисты // В.В. Набоков и Серебряный век. СПб., 2001. С.14–22; *Пило Бойл Ч.* Набоков и русский символизм (история проблемы) // В.В. Набоков: Pro et contra. Т.2. СПб., 2001. С.532–550; *Двинятин Ф.* Набоков, модернизм, постмодернизм и мимесис // Империя N. С.442–481 и др. [↑](#endnote-ref-27)
31. *Набоков В.В.* О хороших читателях и хороших писателях. С.28. [↑](#endnote-ref-28)
32. *Набоков В.В.* О хороших читателях и хороших писателях; Чарлз Диккенс; L’Envoi // *Набоков В.В.* Лекции по зарубежной литературе. С.29,179,478. [↑](#endnote-ref-29)
33. Подробнее об этом см.: *Злочевская А.В.* «Мистическая метапроза» ХХ века … С.36-41. [↑](#endnote-ref-30)
34. *Набоков В. В.* О хороших читателях и хороших писателях. С.28–29. [↑](#endnote-ref-31)
35. Очень интересно об этом пишет Л.Ю. Стрельникова: *Стрельникова Л.Ю.*Игра как художественный метод в русскоязычных романах В.В. Набокова в контексте западноевропейской эстетики модернизма и постмодернизма. Армавир, 2017. [↑](#endnote-ref-32)
36. *Хейзинга Й.* Homo ludens. Статьи по истории культуры. М., 1997. С.122. [↑](#endnote-ref-33)
37. *Pechal Z.* Hra v románu Vladimíra Nabokova. Olomouc, 1999. S. 6. [↑](#endnote-ref-34)
38. Ibid. S. 7. [↑](#endnote-ref-35)
39. *Тамарченко Н Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н.* Теория литературы. В 2 тт. М., 2004. Т.1. С.98. [↑](#endnote-ref-36)
40. *Набоков В.В.* Федор Достоевский *// Набоков В. В.* Лекции по русской литературе. М., 1996. С.185. [↑](#endnote-ref-37)
41. *Набоков В.В.* О хороших читателях и хороших писателях. С.24. [↑](#endnote-ref-38)
42. *Набоков В. В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998. С. 152. [↑](#endnote-ref-39)
43. Ср.: *Линецкий В.* «Анти-Бахтин» - лучшая книга о Владимире Набокове. СПб., 1994.  [↑](#endnote-ref-40)
44. См.: *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. С.31. [↑](#endnote-ref-41)
45. Ibid. [↑](#endnote-ref-42)
46. *Барт Р.* Смерть автора // *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С.391. [↑](#endnote-ref-43)
47. *Набоков В.В.* Гюстав Флобер // *Набоков В.В.* Лекции по зарубежной литературе. С.220. [↑](#endnote-ref-44)
48. *Pechal Z.* Описание мира романа Владимира Набокова // Rossica Olomucensia XXXI. Olomouc 1993. S.35. [↑](#endnote-ref-45)
49. См.: *Злочев­ская А.В.* Роман В. Набокова «Бледное пламя»: загадка эпиграфа — тайна авторства // Вестник Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2002. С. 43-54; *Пехал З.* Роман Владимира Набокова: прием просвечивания как элемент композиционной и стилевой // Tradície a perspektívy rusis­tiky. Bratislava, 2003. S.283—290. [↑](#endnote-ref-46)
50. *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С.13. [↑](#endnote-ref-47)
51. *Набоков В.В.* Чарлз Диккенс. С.144-145. [↑](#endnote-ref-48)
52. *Хасин Г.* Театр личной тайны: Русские романы В. Набокова. М.; СПб., 2001 // URL: file:///D:/Материалы/Набоков/Г.%20Хасин%20\_Театр%20личной%20тайны%20Русские%20романы%20В.%20Набокова\_.html [↑](#endnote-ref-49)
53. *Хасин Г.* Ibid. [↑](#endnote-ref-50)
54. *Хасин Г.* Ibid. [↑](#endnote-ref-51)
55. *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности. С.14. [↑](#endnote-ref-52)
56. *Набоков В.В.* L’Envoi. С.478. [↑](#endnote-ref-53)
57. *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности. С.13. [↑](#endnote-ref-54)
58. *Sartre J. P.* L'etre et le neant. Paris, 1943. P.314. [↑](#endnote-ref-55)
59. См.: *Бицилли П.М.* Возрождение аллегории // Классик без ретуши; *Берберова Н.* Набоков и его «Лолита»; *Геллер Л.* Художник в зоне мрака: «Bend Sinister» Набокова // В.В. На­бо­ков: pro et co­ntra. Т.1. С.208-219,289,583; *Злочевская А.В.* Художественный мир Владимира Набокова и русская литература XIX века. С.131-161. [↑](#endnote-ref-56)
60. *Набоков В.В.* Федор Достоевский. С.176. [↑](#endnote-ref-57)
61. *Дон-Аминадо*. Поезд на третьем пути. М., 2000. С. 209, 274. [↑](#endnote-ref-58)
62. Ibid. С. 189. [↑](#endnote-ref-59)
63. *Блок А.* Собрание сочинений: в 8 т. М.; Л., 1960–1963. Письма. Т.5. С.345-347. [↑](#endnote-ref-60)
64. *Булгаков М.А.* Собрание сочинений: в 5 т. М., 1990. Т.5. С.335. [↑](#endnote-ref-61)
65. *Мельников Н.Г.* Предисловие // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. М., 2000. С.28. [↑](#endnote-ref-62)
66. *Набоков В.В.* Предисловие к американскому переводу романа «Машенька» («Mary») // В.В. Набоков: Pro et contra. Т.1. С.67. [↑](#endnote-ref-63)
67. *Набоков В.В.* Искусство литературы и здравый смысл. С.474. [↑](#endnote-ref-64)
68. См.: *Мочульский К.* О романе В. Сирина // Классик без ретуши. С.30. Пишут об этом и современные набоковеды: *Долинин А.А.* Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове. СПб., 2004. С.39-41 и др. [↑](#endnote-ref-65)
69. См.: *Букс Н.* Владимир Набоков. С.61; *Долинин А.А.* Истинная жизнь писателя Сирина. С.16-17 и др. [↑](#endnote-ref-66)
70. См.: *Букс Н.* Владимир Набоков. С.61. [↑](#endnote-ref-67)
71. См.: *Долинин А.А.* Истинная жизнь писателя Сирина. С.44-45. [↑](#endnote-ref-68)
72. *Долинин А.А.* Истинная жизнь писателя Сирина. С.45. [↑](#endnote-ref-69)
73. *Мочульский К.* О романе В. Сирина // Классик без ретуши. С.29. [↑](#endnote-ref-70)
74. См: *Бойд Б.* Владимир Набоков: Русские годы. Биография. СПб., 2001. С.288 [↑](#endnote-ref-71)
75. *Зангане Л.А.* Волшебник. Набоков и счастье. М., 2013. [↑](#endnote-ref-72)
76. *Долинин А.А.* Истинная жизнь писателя Сирина. С.43. Ср. также: *Токер Л.* Набоков и этика камуфляжа // В.В. Набоков: Pro et contra. Т.2. СПб., 2001. С.377–386. [↑](#endnote-ref-73)
77. *Бойд Б.* Владимир Набоков: Русские годы. С.292. [↑](#endnote-ref-74)
78. В эпоху Средневековья и Возрождения «изобретатель» было одним из имен дьявола (см.: *Махов А.* Сад демонов. Словарь инфернальной мифологии Средневековья и Возрождения. М., 1998. С.177; *Полищук В.* Примечания – Н.;2.701). [↑](#endnote-ref-75)
79. Об этом см.: *Полищук В.* Примечания (Н.;2.701); *Букс Н.* Владимир Набоков. С.66; *Долинин А.А.* Истинная жизнь писателя Сирина. С.53 и др. [↑](#endnote-ref-76)
80. См: *Айхенвальд Ю.* Рец.: Король, дама, валет. Берлин: Слово, 1928; *Осоргин М.* Рец.: Король, дама, валет. Берлин: Слово, 1928; *Цетлин М.* Рец.: Король, дама, валет. Берлин: Слово, 1928 // Классик без ретуши. С.36-44. [↑](#endnote-ref-77)
81. *Осоргин М.* Рец.: Король, дама, валет. Берлин: Слово, 1928. С.41-42. [↑](#endnote-ref-78)
82. *Долинин А.А.* Истинная жизнь писателя Сирина. С.46. [↑](#endnote-ref-79)
83. Об этом много писал Б. Бойд. См.: *Бойд Б.* Владимир Набоков. Русские годы.; *он же*: Владимир Набоков. Американские годы. и др. [↑](#endnote-ref-80)
84. *Набоков В.В.* Предисловие к английскому переводу романа «Король, дама, валет» («King, Queen, Knave») // В.В. Набоков: pro et contra. Т.1. C.63. [↑](#endnote-ref-81)
85. См.: *Хасин Г.* Между микро и макро: повествование и метафизика в романе В. Набокова «Король, дама, валет» // В.В. Набоков: pro et contra. Т.2. C.619-649. [↑](#endnote-ref-82)
86. Подробно об этом см.:*Хасин Г.* Между микро и макро: повествование и метафизика в романе В. Набокова «Король, дама, валет». С.645-646 и др. [↑](#endnote-ref-83)
87. Ibid. С.641. [↑](#endnote-ref-84)
88. *Букс Н.* Владимир Набоков. С.64. [↑](#endnote-ref-85)
89. *Хасин Г.* Между микро и макро: повествование и метафизика в романе В. Набокова «Король, дама, валет». С.644. [↑](#endnote-ref-86)
90. *Долинин А.А.* Истинная жизнь писателя Сирина. С.52. [↑](#endnote-ref-87)
91. *Набоков В.В.* Чарлз Диккенс. С.145. [↑](#endnote-ref-88)
92. *Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И.* Теория литературы. Т.1. С.178. [↑](#endnote-ref-89)
93. *Коннолли Дж.В.* «Король, дама, валет» // В.В. Набоков: pro et contra. Т.2. C.611-612. [↑](#endnote-ref-90)
94. ###### *Айхенвальд Ю.* Рец.: Король, дама, валет. Берлин: Слово, 1928. С.37.

 [↑](#endnote-ref-91)
95. ######  *Долинин А.А.* Истинная жизнь писателя Сирина. С.50.

 [↑](#endnote-ref-92)
96. *Долинин А.А.* Истинная жизнь писателя Сирина. С.50. [↑](#endnote-ref-93)
97. См., например: *Жаккар Ж-Ф.* Буквы на снегу, или Встреча двух означаемых в глухом лесу («Отчаяние» В. Набокова) // *Жаккар Ж.Ф.* Литература как таковая. От Набокова к Пушкину. Избранные работы о русской словесности. М., 2011. С.41-43. [↑](#endnote-ref-94)
98. *Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И.* Теория литературы. Т.1. С.50. [↑](#endnote-ref-95)
99. *Жаккар Ж.Ф.* Op. cit. С.56. [↑](#endnote-ref-96)
100. *Арьев А.* Вести из вечности (о смысле литературно-философской позиции В. В. Набокова) // В.В. Набоков: pro et contra. Т.2. С.172. [↑](#endnote-ref-97)
101. *Бойд Б.* Владимир Набоков. Русские годы. С.331. [↑](#endnote-ref-98)
102. *Набоков В.В.* Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998. С.152. [↑](#endnote-ref-99)
103. Ср.: *Долинин А.А.* Истинная жизнь писателя Сирина. С.54. [↑](#endnote-ref-100)
104. *Ходасевич В.* О Сирине // В.В. Набо­ков: pro et co­ntra. Т.1. С.247. [↑](#endnote-ref-101)
105. Э. Филд первый догадался, что «Король, дама, валет» - это роман о творческом процессе (см.: *Field A.* Nabokov: His Life in Art. A Critical Narrative. Boston, 1967). [↑](#footnote-ref-4)
106. *Носик Б.* Мир и дар Владимира Набокова: первая русская биография. СПб., 1995. С.239. [↑](#endnote-ref-102)
107. См.: *Tammi P.* Problems of Nabokov’s Poetics: A Narratological Analysis. Helsinki, 1985; *Connolly J.W.* Nabokov’s Early Fiction: Patterns of Self and Other. Cambridge, 1993; *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность. С.76-104; *Бойд Б.* Владимир Набоков. Русские годы. С.236-250; *Носик Б.* Op. cit. С.239-245; *Найман Э.* Литландия: аллегорическая поэтика «Защиты Лужина» // Новое литературное обозрение. 2002, №2. С.164-204// URL: magazines.gorky.media; *Барабтарло Г.* Сочинение Набокова. С.123-135; *Джонсон Д.Б.* Миры и антимиры Владимира Набокова. С.121-134 и др. [↑](#endnote-ref-103)
108. О шахматной проблематике романа см.: *Федоров В.* Скромный, но пламенный поклонник Каиссы // Приключения на шахматных полях. Л., 1992. С.67-68; *Штейн Э.* Литературно-шахматные коллизии. От Набокова и Таля до Солженицына и Фишера. Оранж, «Antiquary», 1993; *Сакун С.В.* Шахматный секрет романа Владимира Набокова «Защита Лужина» (новое прочтение) // Филологический вестник Ростовского государственного университета. 1999, №1. С.19-25; *Святослав Ю.Р.* В.В. Набоков и шахматы // Нева. 2008, №9. С.190-202 и др. [↑](#endnote-ref-104)
109. *Ходасевич В.* «Защита Лужина» // Классик без ретуши. С.65-66. [↑](#endnote-ref-105)
110. *Ходасевич В.* О Сирине. С.249. [↑](#endnote-ref-106)
111. *Ерофеев Вик.*Русская проза Владимира Набокова // *Набоков В.В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990, т.1. С.18. См. также: *Спивак М.* «Колыбель качается над бездной …»: Философия детства В. Набокова // Детская литература, 1990, №7. С.23-26; *Федякин С.* Круг кругов, или Набоковское зазеркалье // *Набоков В.В.* Избранное. М., 1996. С.5-12 и др. [↑](#endnote-ref-107)
112. Об «апельсине» как символе утраченного детства см.: *Сендерович С., Шварц Е.* Сок трех апельсинов // Империя N. Набоков и наследники. М., 2006. С.327. [↑](#endnote-ref-108)
113. *Набоков В.В.* Предисловие к английскому переводу романа «Защита Лужина» («Defense») // В.В. Набо­ков: pro et co­ntra. С.52. [↑](#endnote-ref-109)
114. *Найман Э.* Op. cit. [↑](#endnote-ref-110)
115. См., например: *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность. С.76-78; *Бойд Б.* Владимир Набоков: Русские годы. С.391-397; *Барабтарло Г.* Сочинение Набокова. С.129-134. [↑](#endnote-ref-111)
116. См., например: *Барабтарло Г.* Сочинение Набокова. С.124. [↑](#endnote-ref-112)
117. Ср. образ «мужика» в «Анне Карениной» Л. Толстого, который тоже то возникал в реальности «жизни действительной», то появлялся в ореоле мистическом в снах Анны (см. интересную статью об этом: *Сато Ю., Сорокина В.В.* «Маленький мужик с взъерошенной бородой» (Об одном символическом образе в «Анне Карениной») // Philologica. 1998, №5. С.139-153. Не случайно в набоковском тексте образ-мотив мужика своеобразно сплетается с фигурой Толстого: невеста, в период ее просветительской деятельности на ниве образования Лужина, говорит матери, что Лужин не читал Толстого, на что мать, со свойственной ей логикой несуразности отвечает: «Конечно, он мужик <…> Я всегда это говорила» (Н.;2.407). А буквально через несколькими строками позже мелькнул в тексте и сам роман «Анна Каренина». Эту перекличку образа рокового, «страшного» мужика у Набокова и Л. Толстого отметил и Г. Барабтарло (*Барабтарло Г.* Сочинение Набокова. С.124). [↑](#footnote-ref-5)
118. *Найман Э.* Op. cit. [↑](#endnote-ref-113)
119. *Набоков В.В.* Пошляки и пошлость // *Набоков В.В.* Лекции по русской литературе. С.384,388. [↑](#endnote-ref-114)
120. *Набоков В.В.* Пошляки и пошлость. С.388. [↑](#endnote-ref-115)
121. См., например: *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность. С.78 и др. [↑](#endnote-ref-116)
122. На это обратил внимание еще Б. Аверин: *Аверин Б.В.* Поэтика ранних романов Набоков // Набоковский сборник. Вып. 1. СПб., 1998. С.33. [↑](#endnote-ref-117)
123. См.: *Connolly J.W.* Nabokov’s Early Fiction. P.291; *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность. С.79-82; *Бойд Б.* Владимир Набоков: Русские годы. С.380,392; *Барабтарло Г.* Сочинение Набокова. С.125,129,134; *Джонсон Д.Б.* Миры и антимиры Владимира Набокова. С.122-132 др. [↑](#endnote-ref-118)
124. См.: *Найман Э.* Op. cit. [↑](#endnote-ref-119)
125. *Набоков В.В.* Пошляки и пошлость. С.385. [↑](#endnote-ref-120)
126. См.: *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность. С.93. [↑](#endnote-ref-121)
127. *Даль Вл.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1989: В 4 т. Т.I. С.525. [↑](#endnote-ref-122)
128. Кроме явной аллюзии на «тургеневских девушек» (*Н.*;2.), есть в тексте и скрытая реминисцентная ориентация на Аглаю Епанчину в «Идиоте», справедливо указанную О. Меерсон (см.: *Меерсон О.* Набоков - апологет: Защита Лужина или защита Достоевского? // Достоевский и ХХ век. В 2 томах. Т.1. М., 2007. С.358-381). Можно добавить и еще одну деталь, через которую протягивается ниточка от романа Достоевского к «Защите Лужина» - это образ *осла*. Князь Мышкин, как известно, называл *осла* своим любимым животным (Д.;8.48), а невеста Лужина испытывала нестерпимую жалость к далекому, где-нибудь на Сицилии, неведомому «осленку», с которым грубо обращаются (*Н.*;2.367). [↑](#footnote-ref-6)
129. *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность. С.82. [↑](#endnote-ref-123)
130. *Джонсон Д.Б.* Миры и антимиры Владимира Набокова. С.126. [↑](#endnote-ref-124)
131. См.: *Сакун С.В.* Шахматный секрет романа Владимира Набокова «Защита Лужина» (новое прочтение) // Филологический вестник Ростовского государственного университета. 1999, №1. С.19-25. [↑](#endnote-ref-125)
132. Вспомним, что Лужину юноше «книжки были <…> скучны, <…>. Большой том Пушкина, с портретом толстогубого курчавого мальчика, не открывался никогда» (Н.;2.320). А равнодушие к Пушкину в глазах Набокова едва ли не равносильно безграмотности. [↑](#footnote-ref-7)
133. *Носик Б.* Op. cit. С.246; *Федякин С.* Op. cit. С.7; *Джонсон Д.Б.* Миры и антимиры Владимира Набокова. С.132 и др. Ср. весьма убедительно аргументированную точку зрения С.В. Сакуна, который доказывает, что если образ Лужина и может быть соотнесен с шахматной фигурой, то только с ***черным конем***. [↑](#endnote-ref-126)
134. См.: *Набоков В.В.* Предисловие к английскому переводу романа «Защита Лужина». С. [↑](#endnote-ref-127)
135. *Барабтарло Г.* Сочинение Набокова. С.132-134. [↑](#endnote-ref-128)
136. См., например: *Барабтарло Г.* Сочинение Набокова. С.133; и др. [↑](#endnote-ref-129)
137. *Сакун С.В.* Op. cit. [↑](#endnote-ref-130)
138. *Набоков В.В.* Чарлз Диккенс. С.145. [↑](#endnote-ref-131)
139. См.: *Stanzel F.K.* A Theory of Narrative. Cambridge University Press, 1982. P.4. [↑](#endnote-ref-132)
140. Подобная подсказка Автора своему герою прозвучит и в «Приглашении на казнь»: «Двое мужчин тихо беседовали во мраке сквера на подразумеваемой скамейке. "А ведь он ошибается", - сказал один» (*Н.*;4.53). [↑](#footnote-ref-8)
141. См.: *Найман Э.* Op. cit. [↑](#endnote-ref-133)
142. *Букс Н.* Владимир Набоков. С.87. [↑](#endnote-ref-134)
143. *Бойд Б.* Владимир Набоков. Русские годы. С.417. [↑](#endnote-ref-135)
144. *Букс Н.* Владимир Набоков. С.91. [↑](#endnote-ref-136)
145. См.: *Ронен И.* Храбрость и трусость в романе Набокова «Подвиг» // Звезда, 2010. №4. С.212-221. и др. [↑](#endnote-ref-137)
146. *Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И.* Теория литературы. Т.1. С.56. [↑](#endnote-ref-138)
147. См.: *Бойд Б.* Владимир Набоков. Русские годы.С.419-422. [↑](#endnote-ref-139)
148. См.: *Haber E.C.* Nabokov’s *Glory* and the Fairy Tale // Slavic and East European Journal. Vol. 21, N 2, 1977, pp. 214-224 (рус. перевод: Х*ейбер Э.* «Подвиг» Набокова и волшебная сказка // В.В. Набоков: Pro et contra. Антология. T.2. СПб., 2001. С.716-729.); *Букс Н.* Владимир Набоков. С.94-101; *Шраер М.Д.* О концовке набоковского «Подвига» // Литературное обозрение. 2001, №1. С.57-61; *Дмитриенко О.А.* Путь Индры. Воплощение мифа в романе Набокова «Подвиг» // Русская литература. 2006. №4. С.43-61; *Корзун А.Ю.* Мотив пути в романе В. Набокова «Подвиг» // Сборник работ 67 научной конференции студентов и аспирантов Белорусского государственного университета. 17-20 мая 2010 г., Минск, 2011. С.63-67. [↑](#endnote-ref-140)
149. За исключением уже упомянутой моей монографии «”Мистическая метапроза” ХХ века: генезис и метаморфозы (Герман Гессе – Владимир Набоков – Михаил Булгаков)» [↑](#footnote-ref-9)
150. О значении имени героя см.: *Букс Н.* Владимир Набоков. С.47; *Долинин А.А., Утгоф Г.* Примечания к роману «Подвиг» (Н.;3.716-717) и др. [↑](#endnote-ref-141)
151. Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона: в 86 т. СПб.: 1890 – 1907. Т.13 // URL. https://ru.wikisource.org/wiki/ЭСБЕ/Индрик. баснословный зверь. [↑](#endnote-ref-142)
152. *Шраер М.* О концовке набоковского «Подвига».С.60. [↑](#endnote-ref-143)
153. *Даль Вл.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т.3. С.164. [↑](#endnote-ref-144)
154. О мотиве «пути» в романе писали все его исследователи. См.: *Утгоф Г.* Мотив «пути» в романе Владимира Набокова «Подвиг» // Русская литература первой трети ХХ века в контексте мировой культуры. Екатеринбург, 1998. С.219-224; *Утгоф Г.* К проблеме интерпретации романа В. Набокова «Подвиг» // Русская филология: 10. сборник научных трудов молодых филологов. Тарту, 1999. С. 122—128; *Корзун А.Ю.* Мотив пути в романе В. Набокова «Подвиг». и др. [↑](#endnote-ref-145)
155. *Корзун А.Ю.* Мотив пути в романе В. Набокова «Подвиг». С.64. [↑](#endnote-ref-146)
156. *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность. С. 143. [↑](#endnote-ref-147)
157. Ibid. С.7. [↑](#endnote-ref-148)
158. *Бойд Б.* Владимир Набоков. Русские годы.С.419. [↑](#endnote-ref-149)
159. Н. Букс (см.: *Букс Н.* Владимир Набоков. С.97) точно подметила, что моменты как бы выпадения из бытия уже случались с Мартыном, например, когда муж застает их Аллой Черносвитовой (см. Н.;3.125). [↑](#footnote-ref-10)
160. *Набоков В.В.* Предисловие к английскому переводу романа «Подвиг» («Glory») // В.В. На­бо­ков: pro et co­ntra. Т.1. С.73. [↑](#endnote-ref-150)
161. Об этом см.: *Трубецкая Л.* // V. Nabokov. Oeuvres romanesque complète. Bibliothèque de la Pléiade. P., 1999. Vol.1. P.1542 -1581 и др. [↑](#endnote-ref-151)
162. *Набоков В.В.* Предисловие к английскому переводу романа «Подвиг». С.73-74. [↑](#endnote-ref-152)
163. *Сазонова Ю.* Рец.: «Современные записки», книга 45 // Классик без ретуши. С.91. [↑](#endnote-ref-153)
164. *Адамович Г.* Рец. «Современные записки», 48. 1932 // Классик без ретуши. С.92-93.. [↑](#endnote-ref-154)
165. Среди сравнительно немногих работ о романе см.: *Шохина В.Л.* Примечания // *Набоков В.В.* Романы. М., 1990. С.532-535; *Букс Н.* Владимир Набоков. С.106-123; *Бойд Б.* Владимир Набоков. Русские годы. С.425-431; *Долинин А.А.* Истинная жизнь писателя Сирина. С.90-98. [↑](#endnote-ref-155)
166. *Адамович Г.* Рец.: «Современные записки», книга 49 // Классик без ретуши. С.103. [↑](#endnote-ref-156)
167. *Ходасевич В.* Камера обскура // Классик без ретуши. С.107-111 и др. [↑](#endnote-ref-157)
168. *Бойд Б.* Владимир Набоков. Русские годы*.* С.431. [↑](#endnote-ref-158)
169. К этому треугольнику пристраивается еще один, невидимый самому Кречмару: *Кречмар → Магда ← Горн* К этому треугольнику пристраивается еще один, невидимый самому Кречмару: *Кречмар → Магда ← Горн.* [↑](#footnote-ref-11)
170. Первый цветной кинофильм «Бекки Шарп» по роману У.М. Теккерея «Ярмарка тщеславия» режиссера из Армении Рубена Мамуляна был снят в 1935 г. Эксперименты велись и раньше, в том числе опыты по «раскраске» кинопленки вручную. Самый знаменитый из них – «Броненосец Потемкин» (1925 г.) С. Эйзенштейна, где вручную был раскрашен красный флаг на мятежном корабле. Трепещущий на ветру красный цвет на привычном черно-белом полотне поверг зрителей в шок. [↑](#footnote-ref-12)
171. Термин «кварталы красные фонарей» появился в 1894 г. (статья в газете «Sandusky Register», Сандаск, штат Огайо США). [↑](#footnote-ref-13)
172. *Бойд Б.* Владимир Набоков. Русские годы*.* С.428. [↑](#endnote-ref-159)
173. *Бердяев Н.А.* О рабстве и свободе человека (Опыт персоналистической философии) // Мир и Эрос. М., 1991. С.311-314. [↑](#endnote-ref-160)
174. Ка́мера-обску́ра ([лат.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) camera obscūra — ‘тёмная комната’) — простейший вид устройства, позволяющего получать оптическое изображение объектов Представляет собой светонепроницаемый ящик с отверстием в одной из стенок и экраном (матовым стеклом или тонкой белой бумагой) на противоположной стене. Лучи света, проходя сквозь [отверстие](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%B5%D0%BD%D0%BE%D0%BF) диаметром приблизительно 0,5—5 мм, создают перевёрнутое [изображение](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D0%B9%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B5_%D0%B8%D0%B7%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5) на экране. (Википедия // URL.wikipedia.org/wiki/Камера обскура). [↑](#footnote-ref-14)
175. См.: *Hyde G.M.* Vladimir Nabokov: America’s Russian Novelist. London, 1977; *Шохина В.Л.* Примечания. С.; *Букс Н.* Владимир Набоков. С.114; *Долинин А.А.* Истинная жизнь писателя Сирина. С.92-94. [↑](#endnote-ref-161)
176. *Долинин А.А.* Истинная жизнь писателя Сирина. С.94. [↑](#endnote-ref-162)
177. *Набоков В.* Лев Толстой // *Набоков В.В.* Лекции по русской литературе. С.231. [↑](#endnote-ref-163)
178. См.: *Злочевская А.В.* Русский Эрос в романе Владимира Набокова «Лолита» // Вестн. Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2004. №4. С.44-56. [↑](#endnote-ref-164)
179. *Соловьев Вл.* Смысл любви // Мир и Эрос. С.288. [↑](#endnote-ref-165)
180. *Ходасевич В.* Камера обскура. С.111. [↑](#endnote-ref-166)
181. *Ходасевич В.* Камера обскура. С.110. [↑](#endnote-ref-167)
182. *Набоков В.В.* Чарлз Диккенс // *Набоков В.В.* Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С.145. [↑](#endnote-ref-168)
183. *Набоков В.В.* Чарлз Диккенс. 145–146. [↑](#endnote-ref-169)
184. *Токер Л.* Op. cit. С.38. [↑](#endnote-ref-170)
185. См.: *Яновский А.* Примечания к роману «Камера обскура» (Н.;3.747). [↑](#endnote-ref-171)
186. См.: *Злочев­ская А.В.* Роман В. Набокова «Бледное пламя»: загадка эпиграфа — тайна авторства // Вестник Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2002. №5. С.43—54; *Пехал З.* Роман Владимира Набокова: прием просвечивания как элемент композиционной и стилевой // Tradície a perspektívy rusis­tiky. Bratislava, 2003. S.283—290. [↑](#endnote-ref-172)
187. *Набоков В.В.* Лаура и ее оригинал. СПб.: 2009. С.143. [↑](#endnote-ref-173)
188. В 1962 г. Набоков стал одним из авторов сценария экранизации С. Кубриком романа «Лолита». [↑](#footnote-ref-15)
189. *Ходасевич В.* О Сирине // В.B. Набоков: pro et contra. Т.1. С.249. [↑](#endnote-ref-174)
190. Последнее замечание – убийственно в своей тривиальности: критики XIX – ХХ вв. с услаждением повторяли противопоставление *гений – талант*, находя в нем разрешение всех противоречий и тайн бытия. [↑](#footnote-ref-16)
191. *Вейдле В.*В. Сирин. «Отчаяние» // В.B. Набоков: pro et contra. Т.1. С.243. [↑](#endnote-ref-175)
192. *Берберова Н.* Курсив мой: Автобиография // В.B. Набоков: pro et contra. Т.1. С.189-190. [↑](#endnote-ref-176)
193. Настолько, что даже выгнал со своего семинара одного студента за то, что они осмелились сказать, что Достоевский – все же великий писатель (см.: *Бойд Б.* Владимир Набоков: Американские годы. С.370-371). [↑](#footnote-ref-17)
194. *Бойд Б.* Владимир Набоков: Русские годы. С.448. [↑](#endnote-ref-177)
195. *Жаккар Ж.Ф.* Буквы на снегу … С.38-56. Ср. также: *Труфанова И.В.* Миф об Иксионе в романе В.В. Набокова «Отчаяние» // Сборник статей VI Международной заочной научно-практической конференции «Наука и искусство: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии». Новосибирск, 14 декабря 2011 // URL: /<https://sibac.info/conf/philolog/vi/26542> [↑](#endnote-ref-178)
196. *Долинин А.А.* Истинная жизнь писателя Сирина. С.98. [↑](#endnote-ref-179)
197. *Давыдов* С. «Тексты-матрешки» Влади­ми­ра Набокова. С.47. [↑](#endnote-ref-180)
198. *Долинин А.А.* Истинная жизнь писателя Сирина. С.103. [↑](#endnote-ref-181)
199. В строгом смысле первая проба повествования от 1-го лица – «Соглядатай», но то была повесть. [↑](#footnote-ref-18)
200. Ср., например: *Долинин А.А.* Истинная жизнь писателя Сирина. С.94. [↑](#endnote-ref-182)
201. *Набоков В.В.* Предисловие к английскому переводу романа «Отчаяние» // В.В. Набоков: pro et contra. Т.1. С.61. [↑](#endnote-ref-183)
202. *Бойд Б.* Владимир Набоков: Русские годы. С.328. [↑](#endnote-ref-184)
203. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С.97-124. [↑](#endnote-ref-185)
204. *Давыдов* С. «Тексты-матрешки» Влади­ми­ра Набокова. С.39. [↑](#endnote-ref-186)
205. *Пехал Зд.* Прием парафраза в романе Владимира Набокова «Отчаяние» // Rossica Olomucensia. 2008, N1. S.50. См. также: *Пехал З.* Роман Владимира Набокова: прием просвечивания как элемент композиционной и стилевой. S.283–290. [↑](#endnote-ref-187)
206. *Пехал Зд.* Прием парафраза в романе Владимира Набокова «Отчаяние». S.47-49. [↑](#endnote-ref-188)
207. *Жаккар Ж.Ф.* Буквы на снегу … С.46. [↑](#endnote-ref-189)
208. Об этом см.: *Смирнов И. П.* Философия в «Отчаянии» // Звезда. 1999. № 4. С.173—183; *Долинин А.А.* Истинная жизнь писателя Сирина. С.100-101 и др. [↑](#endnote-ref-190)
209. Об этом см.: *Мельников Н.* Криминальный шедевр Владимира Владимировича и Германа Карловича: О творческой истории романа В. Набокова «Отчаяние» // Волшебная гора. 1994. № 2. С. 151—165. [↑](#endnote-ref-191)
210. Ср.: *Александров В.Е.* К вопросу об антидарвинизме Набокова, или Почему в «Даре» обезьяны питаются бабочками // В.В. Набоков: pro et contra. Т.2. C.227-235. [↑](#endnote-ref-192)
211. См.: *Долинин А.А., Сконечная О.* Примечания к роману «Отчаяние» (Н.;3.555-578). [↑](#endnote-ref-193)
212. *Набоков В.В.*  Джейн Остен. С.37. [↑](#endnote-ref-194)
213. *Шульман М.* Набоков, писатель. С.18. [↑](#endnote-ref-195)
214. *Андреев Л.* Собрание сочинений: В 6 тт. М., 1990-1996. Т.2. 1990. С.243. [↑](#endnote-ref-196)
215. *Долинин А.А., Сконечная О.* Примечания к роману «Отчаяние» (Н.;3.557). [↑](#endnote-ref-197)
216. *Сконечная О.* «Отчаяние» В. Набокова и «Мелкий бес» Ф. Сологуба (к вопросу о традициях русского символизма в прозе В.В. Набокова 1920-х–1930-х гг.) // В.B. Набоков: pro et contra. Т.2. С.523-524. См. также: *Сконечная О.* «Отчаяние» и параноидальный роман Сологуба // *Сконечная О.* Русский параноидальный роман. Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков». М., 2015. С.156-165. [↑](#endnote-ref-198)
217. *Набоков В.В.* О хороших читателях и хороших писателях. С.24. [↑](#endnote-ref-199)
218. *Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И.* Теория литературы. Т.1. С.50. [↑](#endnote-ref-200)
219. *Жаккар Ж.Ф.* Буквы на снегу … С.56. [↑](#endnote-ref-201)
220. *Александров В. Е.* Набоков и потусторонность. С.143. [↑](#endnote-ref-202)
221. *Пехал Зд.* Прием парафраза в романе Владимира Набокова «Отчаяние». S.49. [↑](#endnote-ref-203)
222. *Бойд Б.* Владимир Набоков. Русские годы. С.453. [↑](#endnote-ref-204)
223. *Пехал Зд.* Прием парафраза в романе Владимира Набокова «Отчаяние». S.45. [↑](#endnote-ref-205)
224. См., например: *Егорова Е.В.* Игра слов в романе В.В. Набокова «Отчаяние»// Русская речь. 2012, №2. С.33. [↑](#endnote-ref-206)
225. *Барабтарло Г.* Сочинение Набокова. С.172. [↑](#endnote-ref-207)
226. В контексте тáк понятого содержания набоковского рассказа всплывает в памяти и заставляет задуматься «милая шутка» (?) Германа о жене «покойнице». [↑](#footnote-ref-19)
227. *Сартр Ж.-П.* Владимир Набоков. «Отчаяния» // В.B. Набоков: pro et contra. Т.1 С.271. [↑](#endnote-ref-208)
228. *Адамович Г.* Перечитывая «Отчаяние» // Классик без ретуши. С.124. [↑](#endnote-ref-209)
229. Из наиболее интересных на эту тему работ см.: *Жаккар Ж.Ф.* Буквы на снегу …; *Егорова Е.В.* Игра слов в романе В.В. Набокова «Отчаяние». С.26-35; *Сконечная О.* Русский параноидальный роман; *Вайскопф М*. Продление романтизма: интертекстуальные микросюжеты в предвоенной прозе Набокова (введение в тему) // Филологический класс. 2018, №4. С.29-33 и др. [↑](#endnote-ref-210)
230. *Набоков В.В.* Предисловие к английскому переводу романа «Приглашение на казнь» // В.В. Набоков: pro et contra. Т.1. С.47. [↑](#endnote-ref-211)
231. *Davydov S.* Dostoevsky and Nabokov: the Morality of Structure in «Crime and Punishment» and «Despair» // Dostoevsky Studies. 1982. № 5. P.157–170; *Tammi P.* Invitation to a Decoding. Dostoevsky as Sub-text in Nabokov’s «Priglashenie na kazn» // In: Scando-Slavica. 1986. T. 32. P. 51–76; *Grishakova M*. The Models of Space, Time and Vision in Nabokov’s Fiction: Narrative Strategies and Cultural Frames. Tartu, 2006. 179 p.; *Nivat G.* Nabokov and Dostoevsky // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / ed. by Vl. Alexandrov. New York–London, 1995. P. 398–402 и др. [↑](#endnote-ref-212)
232. Подробнее о типологической маске *разбросанного человека* у Достоевского см.: *Злочевская А.В.* Специфика вы­ражения субъективно-авторского начала в романах Ф.М. Дос­тоев­ского. Автореферат диссертации <…> кандидата филологических наук. М., 1982; *она же:* Образ антигероя в повестях и рассказах Ф.М. Достоев­ско­го// Филологические науки. 1983, №2. С.22-29. [↑](#endnote-ref-213)
233. *Носик Б.* Мир и дар Владимира Набокова. С.285. [↑](#endnote-ref-214)
234. См.: *Злочевская А.В.* Парадоксы «игровой» поэтики В. Набо­кова (на материале повести «Отчаяние») // Филологические науки, 1997, №5. С.3-12. [↑](#endnote-ref-215)
235. *Давыдов* С. «Тексты-матрешки» Влади­ми­ра Набокова. С.66; *Жаккар Ж.Ф.* Буквы на снегу … С.51. [↑](#endnote-ref-216)
236. *Гессе Г.* Магия книги. Эссе о литературе. СПб., 2012. С.12. [↑](#endnote-ref-217)
237. Такое, расплывчатое, лишенное четких очертаний отображение однажды мелькнуло в тексте при первой встрече героя со своим двойником: «Я привлек его голову к моей, висок к виску, в зеркальце запрыгали и поплыли наши глаза» (Н.;3.402). [↑](#footnote-ref-20)
238. *Набоков В.В.* Предисловие к английскому переводу романа «Приглашение на казнь» // В.В. На­бо­ков: pro et co­ntra. Т.1. С.58. [↑](#endnote-ref-218)
239. Ср. отзыв о «Двойнике»: «Лучшим, что он написал, мне кажется “Двойник”. Эта история, изложенная очень искусно <…> — со множеством почти джойсовских подробностей, густо насыщенная фонетической и ритмической выразительностью, <…> Повесть эта — совершенный шедевр» (*Набоков В.В.* Федор Достоевский. С.183). [↑](#footnote-ref-21)
240. Зеркало // *Багдасарян В.Э., Орлов И.Б., Телицын В.Л.* Символы, знаки, эмблемы. Энциклопедия. М., 2005. С.185-186. [↑](#endnote-ref-219)
241. Ср.: *Злочевская А.В.*Еще один шиллеровский мотив в «Братьях Карамазовых»*(Франц Моор - Смердяков)* // Rossica Olomucen­sia. Olomouc. 2018, N2. S.21-28. [↑](#endnote-ref-220)
242. Мотив *кинематографа* возникает в «Камере обскура» и в «Отчаянии», и в обоих романах он неразрывно связан с темой *зла* вообще и *пошлости*, в частности. [↑](#footnote-ref-22)
243. *Уэллс Г.* Избранное. В 2 тт. М., 1958. Т.1. С.118-119. [↑](#endnote-ref-221)
244. См.: *Долинин А.А., Сконечная О.* Примечания к роману «Отчаяние» (Н.;3.775). [↑](#endnote-ref-222)
245. *Хасин Г.* Театр личной тайны: Русские романы В. Набокова. [↑](#endnote-ref-223)
246. См.: *Бицилли П.* Возрождение аллегории // Классик без ретуши. С.208-219. [↑](#endnote-ref-224)
247. См.: *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность. С.105-131; *Барабтарло Г.* Сочинение Набокова. С.19-39. [↑](#endnote-ref-225)
248. См.: *Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Влади­ми­ра Набокова. С.71-126. [↑](#endnote-ref-226)
249. См.: *Бойд Б.* Владимир Набоков. Русские годы. С.478-486. [↑](#endnote-ref-227)
250. *Бойд Б.* Владимир Набоков. Русские годы. С.483. [↑](#endnote-ref-228)
251. *Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Влади­ми­ра Набокова. С.118-119 и др. [↑](#endnote-ref-229)
252. См., например: *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность. С.119. С такой трактовкой не согласна Е. Полева (*Полева Е.* Функции писательства в самоопределении героя романа В. Набокова «Приглашение на казнь» // Литература русской эмиграции. Olomouc, 2016. С.141). Исследовательница считает, что этот эпизод следует рассматривать в контексте семантического архетипа «слова-жизни и немоты-смерти…» (*Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра*.* М., 1997. С.125). Однако если бы смерть в набоковском мире была просто «нема», то в «Записках» Цинцинната на этом месте остался бы пропуск или хотя бы многоточие. [↑](#endnote-ref-230)
253. См.: *Барабтарло Г.* Сочинение Набокова. С.22-23 и др. [↑](#endnote-ref-231)
254. *Джонсон Д.Б.* Миры и антимиры Владимира Набокова. С.226. В формулировке Д. Джонсона требует уточнения лишь один момент: «Приглашение на казнь» далеко не первый роман В. Набокова с двухуровневой структурной моделью – «двоемирие» характерно для всех произведений писателя, начиная с «Машеньки» (1926). [↑](#footnote-ref-23)
255. См.: *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность. С.107-111; *Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Влади­ми­ра Набокова. С.91 и др. [↑](#endnote-ref-232)
256. См.: *Злочевская А.В.* «Оптическая» образность в романах Е. Замятина «Мы» и В. Набокова «Приглашение на казнь» // Литература. 2009, №15. С.18-22. [↑](#endnote-ref-233)
257. Критики и набоковеды отвечали на этот вопрос по-разному, см.: *Бицилли П.* Возрождение аллегории. С.216-217; *Ходасевич В.* О Сирине. С.248; *Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Влади­ми­ра Набокова. С.72-73,123 и др. [↑](#endnote-ref-234)
258. Как, например, директор тюрьмы: «несмотря на свою сановитую плотность, преспокойно исчез, растворившись в воздухе» (*Н.*;4.49). [↑](#footnote-ref-24)
259. *Набоков В.В.* Антон Чехов. С.330. [↑](#endnote-ref-235)
260. Есть в этом персонаже что-то от слуги Гаврилы из «Смерти Ивана Ильича» Л. Толстого - очень уж похожа эта пара: физически здоровый, сильный мужик из народа и слабый, больной «барин». Но фигура Родиона, конечно же, пародийно полемична по отношению к Л. Толстому: слуга стал хозяином, его медвежья забота душит и оскорбляет. Кстати, слова «нонче», «давеча», «нынче» и др., у Л. Толстого приметы живого «языка народна», – у В. Сирина стилевая характеристика отрицательных персонажей, исключительно презрительная и свидетельствующая лишь об их неграмотности, а отнюдь не о высоких нравственных достоинствах или духовности. [↑](#footnote-ref-25)
261. Принято считать, что Циинциннат перешел в реальность инобытийную **после** того, как ему отрубиkи голову (см.: *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность. С.107-108; *Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Влади­ми­ра Набокова. С.97-98 и др.). Особая точка зрения у Г. Барабтарло (см.: *Барабтарло Г.* Сочинение Набокова. С.34). [↑](#endnote-ref-236)
262. См.: *Сендерович С., Шварц Е.* Вербная штучка. Набоков и популярная культура: статья вторая // Новое литературное обозрение*.* 1997; №26. С.201–222; *Ащеулова И.В.* Тема писания и слова в романе В. Набокова «Приглашение на казнь» и в романах С. Соколова // В. Набоков в контексте русской литературы ХХ века*.* Томск, 2000. С.84–93; *Полева Е.* Функции писательства в самоопределении героя романа В. Набокова «Приглашение на казнь» // Литература русской эмиграции. Olomouc, 2016. С.137-142. [↑](#endnote-ref-237)
263. См.: *Сендерович С., Шварц Е.* Вербная штучка. С.214. [↑](#endnote-ref-238)
264. *Полева Е.* Op. cit. С.142. [↑](#endnote-ref-239)
265. См.: *Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Влади­ми­ра Набокова. С.97-98; *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность. С.119 и др. [↑](#endnote-ref-240)
266. Анализ мотива *бабочки* см.: *Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Влади­ми­ра Набокова. С.96-97; *Барабтарло Г.* Сочинение Набокова. С.26-32 и др. [↑](#endnote-ref-241)
267. *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность. С.130. [↑](#endnote-ref-242)
268. Цецилия появляется в камере Цинцинната за три дня до казни. [↑](#footnote-ref-26)
269. Сцена с матерью вызывает аллюзию на «искушение девицей» в «Гамлете»: подослав к Цинциннату мать, его мучители пытались выведать через нее нечто сокровенное. Не случайно сразу навстречу выходящей из камеры Цецилии появляются директор тюрьмы и м-сье Пьер «приятно улыбаясь издали, чуть сдерживая, однако, шаг, чуть бегая глазами» (*Н.*;4.130). [↑](#footnote-ref-27)
270. *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность. С.112. [↑](#endnote-ref-243)
271. См.: *Толстой Ив.* Набоков и его театральное наследие // *Набоков В.* Пьесы. М., 1990. С.5—42; *Alexandrov V.E.* Nabokov and Evreinov // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. N.Y.&L., 1995. P.402-405; *Медведев А.* Перехитрить Набокова // Иностранная литература. 1999, №12. С.217—229; *Бабиков А*. «Событие» и самое главное в драматической концепции В.В. Набокова // В.В. Набоков: Pro et contra. Т.2. СПб, 2001. C.558—586; *он же*: Изобретение театра // *Набоков В.* Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. СПб. 2008. С.5—42; *Сендерович С., Шварц Е.* Набоковский парадокс о еврее // Парадоксы русской литературы. СПб, 2001. С.299—317; *Злочевская А.В.* Драматургия русского зарубежья в контексте литературного процесса ХХ в. // Русская литература, 2004. №3. С.86—109 и др. [↑](#endnote-ref-244)
272. См.: *Литаврина М.Г.* Драматическая хроника Н.Н. Евреинова «Шаги Немезиды» (К вопросу о мифологеме театра в российской истории) // Международная ассоциация по изучению и распространению славянских культур. М., 1993. С.22-34. [↑](#endnote-ref-245)
273. Ср.:*Букс Н.* Владимир Набоков. С.129-130. [↑](#endnote-ref-246)
274. Анализ мотива *паука* см.: *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность. С.129; *Барабтарло Г.* Сочинение Набокова. С.24-29; *Джонсон Д.Б.* Миры и антимиры Владимира Набокова. С.214 и др. [↑](#endnote-ref-247)
275. «Quercus» - набоковская пародия на роман В. Вульф «Орландо» (1928), герой которого пишет историю Дуба, а также на другие сочинения о Средневековье, в которых использовалась плодотворная идея Дуб – наблюдатель и повествователь (см.: *Сконечная О.* Примечания к «Приглашению на казнь» - *Н.*;4.625). [↑](#footnote-ref-28)
276. *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность. С.124. [↑](#endnote-ref-248)
277. Анализ мотива *желудя* см.: *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность. С.123-124; *Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Влади­ми­ра Набокова. С.108,118; *Джонсон Д.Б.* Миры и антимиры Владимира Набокова. С.215-216 и др. [↑](#endnote-ref-249)
278. Роман «Quercus» позиционирован, хотя и не без доли иронии, как произведение «бесспорно лучшее, что создало его время» (*Н.*;4.121). [↑](#footnote-ref-29)
279. См., например: *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность. С.124; *Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Влади­ми­ра Набокова. С.117 и др. [↑](#endnote-ref-250)
280. *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность. С.112. [↑](#endnote-ref-251)
281. *Полева Е.* Функции писательства в самоопределении героя романа В. Набокова «Приглашение на казнь». С.141. [↑](#endnote-ref-252)
282. См.: *Набоков В.В.* О хороших читателях и хороших писателях. С.23-25. [↑](#endnote-ref-253)
283. См.: *Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Влади­ми­ра Набокова. С.117. [↑](#endnote-ref-254)
284. *Полева Е.* Функции писательства в самоопределении героя романа В. Набокова «Приглашение на казнь». С.140. [↑](#endnote-ref-255)
285. Данная интерпретация остается корректной и при прочтении романа как антиутопии, в аспекте социально-политическом: советский строй, основанный на философии сугубо материалистической, которую В. Сирин назвал в «Истреблении тиранов» «шелухой <…> истины», вычитанной «у каких-то площадных софистов» (Н.;5.355), - обрывал связь человека с духовной реальностью, а личностей, противящихся такой вивисекции, уничтожал. [↑](#footnote-ref-30)
286. Так и в «Защите Лужина» окружающая реальность была для героя проекцией и продолжением его «шахматного» мироощущения. [↑](#footnote-ref-31)
287. *Левин Ю.И.* Об особенностях повествовательной структуры и образного строя романа Владимира Набокова «Дар» // Russian Literature (Amsterdam). 1981. Vol. IX (2). P.191—229. [↑](#endnote-ref-256)
288. *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность. С.143. [↑](#endnote-ref-257)
289. *Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб, 2004. С.128. [↑](#endnote-ref-258)
290. Ср. с сочувствием цитируемую Годуновым-Чердынцевым мысль из рецензии Кончеева на «Жизнь Чернышевского»: критик «привел картину бегства во время нашествия или землетрясения, когда спасающиеся уносят с собой все, что успевают схватить, причем непременно кто-нибудь тащит с собой большой, в раме, портрет давно забытого родственника. ″Вот таким портретом (писал Кончеев) является для русской интеллигенции и образ Чернышевского, который был стихийно, но случайно унесен в эмиграцию вместе с другими, более нужными вещами″ …» (*Н.*;4.482). [↑](#footnote-ref-32)
291. *Сарнов Б.* Ларец с секретом (О загадках и аллюзиях в русских романах В. Набокова) // Вопросы литературы. 1999, №3. С.151. [↑](#endnote-ref-259)
292. См.: *О. Дарк.* Примечания //*Набоков В.В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т.3. С.463; *Шульман М.* Набоков, писатель. С.129-130; *Сконечная О.Ю.* Вечный жид в творчестве Набокова: тема Пушкина и Чернышевского; *Целкова Л.Н.* Пушкин и Чернышевский в контексте романа «Дар» // А.С. Пушкин и В.В. Набоков. С.179-197 и др. [↑](#endnote-ref-260)
293. См.: *Федякин С.* Круг кругов, или Набоковское зазеркалье // *Набоков В.В.* Избранное. М., 1996. С.5-12; *Лотман М.* Некоторые замечания о поэзии и поэтике Ф.К. Годунова-Чер­дын­цева // В.В. Набоков: pro et contra. С.350-353 и др. [↑](#endnote-ref-261)
294. Не случайно набоковская концепция личности и судьбы Чернышевского выражена в финальных строфах обрамляющего *сонета* – но в форме не утвердительной, а вопросительной. [↑](#footnote-ref-33)
295. См.: *Айхенвальд Ю.* Белинский; Спор о Белинском // *Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей. В 2 тт. М., 1998. Т.1. С.503-511,556-590. [↑](#endnote-ref-262)
296. *Набоков В.В.* Федор Достоевский. С.185. [↑](#endnote-ref-263)
297. *Набоков В.В.* Писатели, цензура и читатели в России. С.17. [↑](#endnote-ref-264)
298. Ср.: «Ему было наплевать на мнения специалистов, и он не видел беды в незнании подробностей разбираемого предмета: подробности были для него лишь аристократическим элементом в государстве наших общих понятий» (*Н.*;4.424-425). [↑](#footnote-ref-34)
299. *Хонг Е.Ю.* Проблема художественного психологизма в русскоязычных романах Владимира Набокова. Автореферат диссертации … кандидата филологических наук. М., 2001. С.12. [↑](#endnote-ref-265)
300. *Букс Н.* Владимир Набоков. С.129-130. [↑](#endnote-ref-266)
301. Ibid. С.130. [↑](#endnote-ref-267)
302. *Сарнов Б.* Ларец с секретом. С.154. [↑](#endnote-ref-268)
303. *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности. С.13. [↑](#endnote-ref-269)
304. *Ronen Irena and Omry.* «Diabolically evocative»: An Inquiry into the Meaning and Metaphor // Slavica Hierosolymitana. Slavic Stu­dies of the Hebrew University. Vol. V — VI. Jerusalem, 1981; *Ро­нен Ирена, Омри*. Черти Набокова // Звезда, 2006, №4. С.175—188. [↑](#endnote-ref-270)
305. *Давыдов С.* *«*Тексты-матрешки» Владимира Набокова. С.136. [↑](#endnote-ref-271)
306. *Набоков В.В.* Предисловие к английскому переводу романа «Дар». С.50. [↑](#endnote-ref-272)
307. См., напр.: *Tammi P.* Problems of Nabokov's Poetics: A Narra­to­logical Analysis. Helsinki, 1985. P.91—92; *Долинин А.А.* Истинная жизнь писателя Сирина;Примечания к роману «Дар» (*Н.*;4.42,651,704,764). [↑](#endnote-ref-273)
308. *Набоков В.В.* Предисловие к английскому переводу романа «Дар». С.50. [↑](#endnote-ref-274)
309. *Джонсон Д.Б.* Миры и антимиры Владимира Набокова. С.146, 153. [↑](#endnote-ref-275)
310. Ср.: *Маслов Б.* Поэт Кончеев. Опыт текстологии персонажа // Новое литературное обозрение. 2001, №47. С.185. [↑](#endnote-ref-276)
311. См.: *Джонсон Д.Б.* Миры и антимиры Владимира Набокова. С.149—154. О мотиве *ключей* см. также: *Field A.* Nabokov: His Life in Art. P.248; *Lee L.L.* Vla­dimir Na­bo­kov. Boston, 1976. P.94; *Hyde G.M.* Vladimir Nabo­kov: America’s Russian Nove­l­ist. London, 1977. P.33; *Moynahan J.* Vladimir Nabokov. P.40. [↑](#endnote-ref-277)
312. *Ро­нен Ирена, Омри*. Черти Набокова. С.181. [↑](#endnote-ref-278)
313. См., например: *Бойд Б.* Владимир Набоков: Русские годы. С.489. [↑](#endnote-ref-279)
314. *Набоков В.В.* Чарлз Диккенс. С.145. [↑](#endnote-ref-280)
315. См.: «снял черную фетровую шляпу <…> с целью освежить голову <…> медленно погладил себя по темени <…> Все так же медленно он повернул голову ко мне, взглянул на мою газету <…> и, величаво отвернувшись, снова надел шляпу <…> спокойно двинулся прочь» (*Н*.;4.562). [↑](#footnote-ref-35)
316. *Набоков В.В.* Предисловие к английскому переводу романа «Дар». С.49—50. [↑](#endnote-ref-281)
317. *Джонсон Д.Б.* Миры и антимиры Владимира Набокова. С.204. [↑](#endnote-ref-282)
318. Явно «озвучено» Кончеевым подсознательное опасение Годунова-Чердынцева об оставленной одежде: «Могут украсть» [*Н.;*4.513). [↑](#footnote-ref-36)
319. См.: *Пехал З.* Роман Владимира Набокова: прием просвечивания как элемент композиционный и стилевой. S.283—290; *Злочев­ская А.В.* Роман В. Набокова «Бледное пламя»: загадка эпиграфа — тайна авторства // Вестник Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2002. №5. С.43—54. [↑](#endnote-ref-283)
320. См.: *Бойд Б.* Владимир Набоков: Русские годы. С.541. [↑](#endnote-ref-284)
321. См.: *Берберова Н.* Набоков и его «Лолита». С.298. [↑](#endnote-ref-285)
322. См.: *Boyd B.* Nabokov's Ada: The Place of Consciousness. Michigan: Ann Arbor, 1985. См. также: *Бойд Б.* «Ада» Набокова: место сознания. СПб., 2012. [↑](#endnote-ref-286)
323. В «Камере обскура» есть даже момент прямого авторского комментирования: «если б он не сделал того, чего раньше не делал никогда, <…> то, быть может, ему удалось бы осадить себя вовремя» (Н.;3.260). [↑](#footnote-ref-37)
324. Б. Бойд вообще считает тему *сновидений* ведущей и основополагающей в творчестве Набокова (В. Сирина). Именно *сновидения*, по убеждению ученого, определяют здесь движение сюжета, поступки и судьбу героев. Зерно истины в этой концепции, безусловно, есть, но велика и доля преувеличения. [↑](#footnote-ref-38)
325. См.: *Бойд Б.* Владимир Набоков. Русские годы. С.547. [↑](#endnote-ref-287)
326. См.: *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // *Бахтин М.М.* Литературно-критические статьи. М., 1986. С.121–290. [↑](#endnote-ref-288)
327. Подробнее о хронотопе *мистической метапрозы* см.: *Злочевская А.В.* «Мистическая метапроза» ХХ века … С.147-158. [↑](#endnote-ref-289)
328. См., например: *Сендерович С., Шварц Е.* Сок трех апельсинов. С. 293-347. [↑](#endnote-ref-290)
329. *Kovačičová O. a kol.* Slovník ruskej literatúry 11. - 20. storočia. Bratislava, 2007. S.304. [↑](#endnote-ref-291)
330. См., например: *Бойд Б.* Владимир Набоков. Американские годы. С.727,703-705; Классик без ретуши. С.486-503, 521-529. [↑](#endnote-ref-292)