

Государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования города Москвы
«Московский городской педагогический университет»

На правах рукописи

Мухачёв Дмитрий Андреевич

Визуальная поэтика Петербурга в творчестве В. В. Набокова
(русский период)

Специальность 10.01.01 – русская литература

Диссертация на соискание ученой степени кандидата
филологических наук

Научный руководитель:
Романова Галина Ивановна,
доктор филологических наук,
доцент

Москва – 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. «Петербургский текст» Владимира Набокова: визуальность, сакральность, возвращение.....	14
1.1. Визуальность как особенность поэтики Набокова.....	14
1.2. Петербург как центр сакрального пространства в художественном мире В.В. Набокова.....	33
1.3. Трансцендентная роль оптики в петербургских произведениях В.В. Набокова.....	60
1.4. Память и время в романе «Машенька».....	87
ГЛАВА 2. «Петербургский текст» русской литературы в восприятии В.В.Набокова.....	99
2.1. Петербург А.С. Пушкина как объект полемики в творчестве В.В. Набокова («Пиковая дама», «Сказка», «Отчаяние», «Дар», «Другие берега»).....	99
2.2. В.В.Набоков и «петербургский текст» Н.В. Гоголя: преемственность и полемика.....	114
2.3. В.В.Набоков и «петербургский текст» Ф.М. Достоевского: конфронтация поэтик.....	129
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	166
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	172

ВВЕДЕНИЕ

Тема Петербурга, разрабатываемая в русской литературе на протяжении двух веков, остается в центре внимания исследователей¹. С ее изучением связано решение многих проблем поэтики классической, модернистской и постмодернистской литературы. Культурологические, литературоведческие исследования создают вполне определенную петербургскую «картину». Вопрос о том, какое место в этом пространстве занимает Набоков, в произведениях которого значительное и специфическое значение место придается Петербургу², представляется нам чрезвычайно важным.

Краеугольный камень набоковского художественного космоса – Россия, русская литература. Тоска по безвозвратно ушедшему детству и Родине – магистральная набоковская тема³. Известно, что впечатления и переживания, полученные в русском детстве, были для писателя самым творчески плодотворным эмоциональным опытом. В автобиографическом романе «Другие берега» Набоков заявляет, что «выговаривает себе право “в горах

¹ Анциферов Н.П. Быль и миф Петербурга. Пг.: Брокгауз-Ефрон, 1922. 226 с.; Анциферов Н.П. Душа Петербурга. Л.: Агентство «Лири», 1990. 249 с.; Анциферов Н.П. Петербург Достоевского. Пг.: Брокгауз-Ефрон, 1923. 105 с.; Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М.: Прогресс-культура, 1995. 624 с.; Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // История и типология русской культуры. СПб.: Искусство-СПб, 2002. 768 с.; Морозов Д.В. Художественное время и пространство в русскоязычных романах В. Набокова 1920-1930 годов. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Кострома: ВГПУ, 2007. 195 с.; Каганов Г.З. Санкт-Петербург: образы пространства. М.: Индрик, 1995. 223 с.; Иванова Н.Б. Загадка и тайна в литературе «Петербургского стиля»: [Петербург в творчестве рус. писателей XIX века] // Феномен Петербурга. СПб.: 2000. С. 96-102.; Агаева Т.И. Петербург как культурное пространство в русской литературе XIX века: (Мифолог. аспект) // Язык и культура. Киев, 1997. Т. 4. С. 3-4.

² Бланк К. Петербург, Крым и миф вечного возвращения («Машенька» и «Евгений Онегин») // А.С. Пушкин и В.В. Набоков. Материалы Междунар. конф. СПб.: ИРЛИ РАН, 1999. С.139-145; Долинин А.А. Проза Набокова и петербургский текст русской литературы // Истинная жизнь писателя Сирина. СПб.: Симпозиум, 2019. 568 с.; Козицкий И. Набоков и Добужинский: связи формальные и не только: [Тема Петербурга в творчестве писателя и худож.] // Нева. 1997. № 11. С. 214-220.; Филаретова Е. Петербург реальный и «умышленный», созданный Владимиром Набоковым // Нева. 2003. № 7. С. 232-239.

³ Бойд Б. Владимир Набоков: вступление в биографию (Биограф Набокова об автобиографиях Набокова) / Литературное обозрение. 1999. № 2. 12-20; Аверин Б.В. Гений тотального воспоминания. О прозе Набокова // Звезда. 1999, № 4. С.158-163.

Америки моей вздыхать о северной России»⁴, выстраивая ряд из русского детства, Пушкина и Америки, приобретшей особое значение для писателя во второй половине его жизни. Этот вектор взгляда, погруженность в прошедшее, вряд ли можно назвать революционным и новаторским уже для начала XX века, однако он явился онтологическим и семантическим стержнем творчества величайшего русского модерниста, произведения которого стали классическими⁵.

Фокус интереса писателя был в высшей степени сосредоточен на городской жизни: городские пространства, виды, панорамы, пейзажи, улицы, дома, вывески занимают в его произведениях огромное место. Это был его мир, который он, как все, что вызывало его интерес, знал детально⁶. Роль произведений Набокова в семантике Петербурга, его отношение к смысловым структурам, в изобилии порождающимся этим городом, – насущная и актуальная тема. Развивая идеи, высказанные в основополагающих трудах Анциферова, Топорова, Лотмана, А.А. Долинина, современные исследователи обращаются к произведениям Набокова, рассматривая особенности организации пространства и времени, содержательные функции хронотопа, его роль в создании неклассической картины мира⁷. Но *специфика* изображения города, его роль в организации пространства и времени, содержательная функция в творчестве Набокова еще не были монографически

⁴ Набоков В.В. Другие берега // Набоков В.В. Собр. соч. русского периода: в 5 т. СПб.: Симпозиум. 2000. Т. 5 С. 184.

⁵ Липовецкий М. Эпилог русского модернизма (художественная философия творчества в «Даре» Набокова) // Вопросы литературы. 1994. Вып. 3. С.72-95; Десятов В.В. Русские постмодернисты и В.В. Набоков: Интертекстуальные связи: автореф. дис. ... доктора филол. наук. Барнаул, АлтГУ. 2004. 439 с.

⁶ Гаген Т. «И увижу русскую осень»: О творчестве В.В. Набокова // Советская культура. 1990. 24 марта. С. 10; Михайлов О. Разрушение дара: О В. Набокове // Москва. 1986. №12. С. 66-72; Мулярчик А.С. Феномен Набокова: Свет и тени // Литературная газета. 1987. №21. С.5.

⁷ Долинин А.А. Истинная жизнь писателя Сирина. СПб.: Симпозиум, 2019. 568 с.; Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // История и типология русской культуры. СПб.: Искусство-СПб, 2002. 768 с.; Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс- культура, 1995. 624 с.

проанализированы ни с точки зрения художественной специфики, ни в русле полемики с русской классикой XIX в. Этим обусловлена **актуальность темы исследования**, которая связана и с тем, что рассматривается та часть художественного наследия Набокова, которая наиболее востребована в учебном процессе, включается в круг чтения и изучения школьников и студентов.

В русской литературе, предшествующей Набокову, Петербург традиционно изображался как место развития действия, соотносимое с реальной географией и историей. Именно так Петербург показан Пушкиным, Гоголем, Достоевским. Такой подход характерен для эпохи реализма, с которой совпал расцвет русской литературы. Обращаясь к произведениям Набокова, мы имеем дело уже с литературой модернизма, значительно трансформирующей традиционную поэтику. С этим связана необходимость анализа «диалога» с «петербургскими» произведениями русских классиков XIX века.

Нас интересует именно то, как преломлялась и видоизменялась петербургская тема в процессе перехода от реализма к модернизму, поэтому для анализа взяты только петербургские произведения литературы XIX века – Пушкина, Гоголя и Достоевского. Произведения авторов, принадлежащих к той же литературной эпохе, что и Набоков (например, «Петербург» А. Белого), в работе не рассматриваются.

Научная **новизна** исследования связана с тем, что впервые предлагается рассмотреть Петербург в произведениях Набокова как компонент художественного мира, обладающий визуальной спецификой изображения и характерной словесной пластикой, что дает основания по-новому интерпретировать содержательные функции этого образа. Кроме того, в диссертации рассматриваются некоторые, недостаточно изученные на настоящий момент аспекты темы:

- полемика Набокова с традиционными для «петербургского текста» сюжетами;

- присутствие в прозе Набокова следов мифологического, архаического мышления и его значение;
- связь в художественном мире Набокова зрительного с трансцендентным.

В результате исследования выработано *рабочее определение* художественного приема визуализации. Визуализация в литературе – это использование системы приемов визуальных видов искусств (живопись, скульптура, кино, фотография и т.д.). Сюда относят преимущественно приемы композиции (сочетание планов, расположение деталей предметного мира, фокусировка, перспектива), а также особенности художественной речи, обозначаемые термином «словесная пластика», т.е. создание таких описаний, которые вызывают в сознании читателей картины, более или менее соответствующие тому, что хотел выразить автор. При изучении визуальности в конкретном произведении важно не только выявить соответствующие приемы, но определить их разнообразные содержательные функции.

Можно перечислить основные приемы визуальных видов искусств, используемые в литературе. Приемы кинематографа: сочетание общего плана с детализацией — «наезд камеры» и т.д.); монтажная композиция. Приемы, общие для словесного искусства и живописи: перспектива; фокусировка; «игра» цветом; сочетание света и тени; выделение переднего плана и фона. Особое значение имеет экфрасис – описание произведения искусства словами. Часто описываемое произведение играет сюжетную роль, выполняет характеризующую функцию. В ряде случаев писатель «сочиняет» произведения визуального искусства, изображая интерьер, в который попадают его герои, что придает особое качество его произведениям.

Визуальные образы, являющиеся объектами созерцания и переживания, в творчестве Набокова выполняют содержательную и эстетическую функцию. Фиксируя эстетически ценное в жизни – в быту и в культуре – писатель воссоздает его в своем искусстве.

Проблема истолкования образа Петербурга как факта сознания повествователя и героя и, соответственно, автора (который мечтал вернуться в потерянный рай детства – а детство было петербургским) может быть решена в рамках анализа «петербургского мифа», созданного Набоковым в его творчестве. **Гипотеза** исследования заключается в предположении, что оптический способ познания реальности Набоковым играет роль активатора мифологических структур в его творческом сознании и миропонимании, а в Петербурге как таковом его интересовали не те аспекты, которые привлекали классиков русской литературы XIX века.

Сформулированная нами проблема определяет **цель** исследовательской работы, которая заключается в том, чтобы провести многоуровневый анализ образа Петербурга, петербургского мифа и диалога с «петербургским текстом» русской литературы в творчестве Набокова.

В соответствии с поставленной целью в исследовании решаются следующие **задачи**:

- 1) охарактеризовать значение образа Петербурга в художественном мире Набокова;
- 2) определить визуальную составляющую поэтики Набокова и ее связь с мотивом Петербурга;
- 3) выявить связь «петербургского текста» Набокова с магистральными темами и мотивами его творчества;
- 4) показать связь визуальной составляющей поэтики Набокова с его пониманием сакрального на примере романа «Машенька»;
- 5) охарактеризовать значение полемического диалога Набокова с «отправными точками» «петербургского текста» русской литературы – произведениями А.С. Пушкина «Медный всадник» и «Пиковая дама»;
- 6) определить значение отсылок к петербургским произведениям Н.В. Гоголя в творчестве Набокова и преемственность поэтики Набокова по отношению к гоголевской;

7) охарактеризовать роль аллюзий и реминисценций на петербургские произведения Достоевского в творчестве Набокова.

Объектом исследования является творчество Набокова русского периода (1911–1938 гг.). Периодизация жизни и творчества Набокова – вопрос сложный, но к настоящему времени хронологическая канва жизни, как и основные вехи творческой деятельности писателя, в основном определились. В биографии основным критерием для разграничения периодов является пространство – смена места жительства (Россия, Англия, Германия, Франция, Америка, Швейцария). Первый период Набоков характеризовал в автобиографической книге «Другие берега» (русский перевод 1953): «Цветная спираль в стеклянном шарике – вот модель моей жизни. Дуга тезиса – это мой двадцатилетний русский период (1899–1919 годы). Антитезисом служит пора эмиграции (1919–1940 годы), проведенная в Западной Европе. Те четырнадцать лет (1940–1954 годы), которые я провел уже на новой моей родине, намечают как будто начавшийся синтез»⁸.

Вопрос о периодизации творчества Набокова был решен с выходом собрания сочинений писателя, где были выделены две серии: Собрание сочинений русского периода: в 5 т. и Собрание сочинений американского периода: в 5 т. Предложенная периодизация не снимает все вопросы, связанные с изучением истории творческого пути писателя, но дает устойчивый ориентир и терминологию, принятую российскими и англоязычными исследователями творчества Набокова.

Предметом изучения стала специфика визуальности в петербургских текстах Набокова, а также аллюзии, реминисценции и другие формы диалога с «петербургскими» произведениями русской классики в творчестве Набокова русского периода.

Материал исследования ограничен теми произведениями, в которых есть либо упоминания о Петербурге, либо прямые или косвенные отсылки к

⁸ Набоков В.В. Другие берега // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2008. Т. 5. С. 312-313.

«петербургскому тексту» русской литературы. Это лирические и эпические произведения 1920–1930-х годов. Во-первых, стихотворения: «Петербург» (Так вот он, прежний чародей) (1921); «Петербург» (Мне чудится в Рождественское утро) (1921); «Санкт-Петербург – узорный иней...» (1923), «С серого севера» (1967). Во-вторых, рассказы: «Пасхальный дождь» (1924), «Письмо в Россию» (1925), «Катастрофа» (1924), «Посещение музея» (1938), «Истребление тиранов» (1938), «Лик» (1938); а также романы: «Машенька» (1926), «Король, дама, валет» (1928), «Подвиг» (1932), «Отчаяние» (1934), «Приглашение на казнь» (1935–1936) «Дар» (1938), «Другие берега». (1953–1954) Кроме перечисленных художественных произведений В.В. Набокова, в фокус нашего внимания попадают его эссе «Что всякий должен знать» (1931), «Пушкин, или Правда и правдоподобие» (предположительно 1937), «Николай Гоголь» (1944).

Теоретическая значимость настоящей диссертации характеризуется тем, что результаты исследования, полученные с использованием структурно-семиотического и мифопоэтического методов, позволяют дать новую трактовку ряда произведений Набокова, углубить представления о пространственно-временной организации произведений модернизма, уточнить особенности развития традиций русской литературы XIX века на новом этапе.

Практическая значимость работы сводится к использованию её результатов в практике преподавания дисциплин историко-литературной направленности, на спецкурсах, посвященных изучению творчества Набокова.

Для решения поставленных задач применяемое в работе комплексное осмысление материала, обусловленное спецификой аспекта исследования, предполагает применение междисциплинарного подхода, следующих методов: культурно-исторического, структурно-семиотического, мифопоэтического; также использован интертекстуальный анализ, предполагающий определение «чужого слова» в авторском тексте, установление претекстов (цитат, реминисценций, аллюзий). Учитывая теорию интертекстуальности,

предложенную Ю. Кристевой и Р. Бартом, остаемся в рамках традиционных представлений о межтекстовых взаимодействиях.

Теоретико-методологической основой диссертации стали посвященные семиотике Петербурга труды Ю.М. Лотмана и В.Н. Топорова; работы по мифопоэтике М. Элиаде «Миф о вечном возвращении»⁹, а также работы Е.Н. Мелетинского¹⁰, Д.П. Козолупенко¹¹, С.М. Телегина¹²; анализ произведений В.В.Набокова базируется на исследованиях А.А. Долинина¹³, Г.А. Барабтарло¹⁴, Б.В. Аверина¹⁵, Н.Г. Мельникова¹⁶. Размышляя о роли визуального в набоковском творчестве, мы опирались на работы В. Беньямина¹⁷, П. Вирильо¹⁸ С.М. Даниэля^{19,20}, И.А. Есаулова²¹, М.К. Крышталева²², М.Б. Ямпольского²³.

Положения, выносимые на защиту:

⁹ Элиаде М. Миф о вечном возвращении // Элиаде М. Избранные сочинения М.: Ладомир, 2000. 414 с.

¹⁰ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. 407 с.

¹¹ Козолупенко Д.П. Анализ мифопоэтического восприятия: автореф. дисс. ...д-ра философских наук. М.: МПГУ, 2009. 44 с.

¹² Телегин С.М. Мифологическое пространство русской литературы. М.: Гос. ин-т рус. яз. им. А. С. Пушкина, 2005. 158 с.

¹³ Долинин А.А. Комментарий к роману Владимира Набокова «Дар». М.: Новое издательство, 2018. 648 с.

¹⁴ Барабтарло Г.А. Сочинение Набокова. СПб.: изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 464 с.

¹⁵ Аверин Б.В. Дар Мнемозины. Романы В.В. Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., Амфора, 2003. 402 с.

¹⁶ Мельников Н.Г. Набоков о Набокове и прочем. М.: НЛЮ, 2004. 116 с.

¹⁷ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. 239 с.

¹⁸ Вирильо П. Машина зрения. СПб.: Наука, 2005. 138 с.

¹⁹ Даниэль С.М. Петербургская тема в романе Владимира Набокова «Дар» // Блоковский сборник. Вып. XIII. Русская культура XX века: метрополия и диаспора. Тарту, 1996. С.197-205.

²⁰ Даниэль С.М. Оптика Набокова // Набоковский вестник. Вып. 4. Петербургские чтения. СПб., 1999. С.168-172.

²¹ Есаулов И. Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона // Экфрасис в русской литературе. Сборник трудов Лозаннского симпозиума / под ред. Леонида Геллера. М.: МИК, 2002. С.167-180.

²² Крышталева М.К. Визуальные исследования: генеалогия и культурологический потенциал // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2014, № 169. С.125-129.

²³ Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки по истории видения. М.: Ad marginem, 2000. 289 с.

1. Визуальность – важнейший аспект поэтики Набокова. В его художественной реальности она тесно связана как с этикой, так и с умением понимать мир.
2. Петербург Набокова вписан в понятийный треугольник «созерцание-память-возвращение» и является для писателя объектом визуального восприятия и памяти о прошлом.
3. Прошлое в набоковском романе «Машенька» изображается как сакральное пространство.
4. Аллюзии на «Пиковую даму» А.С. Пушкина в рассказе «Сказка» и романе «Отчаяние» обозначают главного героя этой повести как пошляка, чуждого подлинному творчеству.
5. Выстраивая свою поэтику на основе зрительной информации, Набоков наследует традицию Н.В. Гоголя. Вместе с тем смысловые функции визуального у этих писателей прямо противоположны.
6. Реминисценции и аллюзии на Петербург Достоевского встречаются в набоковском художественном космосе либо как фрагменты того мира, который выступает чуждым и враждебным главному герою, либо частью мира, который отвергает первичный субъект речи.

Апробация работы. Материалы и результаты исследований докладывались и обсуждались на Международной научной конференции «История и современность филологических наук» (МГПУ, Москва, 5-6 марта, 2020 г.), на Международной научной конференции «Русская эмиграция в послевоенные годы. Две волны – притяжения и отталкивания» (ИМЛИ, Москва, 13 ноября 2019 г.), на V региональной научной конференции «Алтайский текст в русской литературе» (АлтГУ, Барнаул, 17-18 мая 2013 года), а также на XXXVIII, XXXIX и XL научных конференциях студентов, магистрантов и аспирантов Алтайского государственного университета (АлтГУ, Барнаул, 2011, 2012 и 2013 годы).

По теме диссертации опубликовано 6 печатных работ, в том числе 4

публикации (общим объемом 1.5 авторских листа) в ведущих периодических научных изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки России.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

Статьи в ведущих периодических научных изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Мухачёв, Д.А. Петербург в ранней поэзии В. Набокова / Д.А. Мухачёв // Филология и человек. – Барнаул: АлтГУ, 2012. – № 2. – С. 178–186.
2. Мухачёв, Д.А. Семантика Петербурга и код русской классики в рассказах В. Набокова «Обида» и «Лебеда» / Д.А. Мухачёв // Сибирский филологический журнал. – Новосибирск, 2013. – № 2. – С. 154–157.
3. Мухачёв, Д.А. Мистика, тщеславие и безумие: петербургские сюжеты в прозе В. Набокова (А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский) / Д.А. Мухачёв // Мир науки, культуры и образования. – Горно-Алтайск, 2013. – № 2 (39). – С. 262–264.
4. Мухачев, Д.А. Крым как сакральное пространство в романе В.В. Набокова «Подвиг» // Мир науки, культуры и образования. – Горно-Алтайск, 2020. – № 5 (84). – С. 425–426.

Статьи в сборниках и периодических изданиях:

5. Мухачёв, Д.А. Петербург в романе Владимира Набокова «Машенька» // Труды молодых учёных Алтайского государственного университета. – Барнаул, изд-во АлтГУ, 2012. – № 9. – С. 206–208.
6. Мухачёв, Д.А. Зрение, память, возвращение: концепты художественного мира В. Набокова / Д.А. Мухачёв // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». 2019. – № 3(35). – С. 120–127.

Структура работы обусловлена целью и задачами исследования, диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы, включающего 202 позиции.

ГЛАВА 1. ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА: ВИЗУАЛЬНОСТЬ, САКРАЛЬНОСТЬ, ВОЗВРАЩЕНИЕ

1.1. Визуальность как особенность поэтики Набокова

Прежде чем начинать разговор о визуальности как о свойстве поэтики В.В. Набокова, необходимо сказать, что осмысление взаимоотношений изобразительного и словесного искусств имеют очень длительную историю, берущую начало в античности. Правила изображения реального мира, которому подражает поэт (внешности действующих лиц, картин природы и жилища, различных рукотворных вещей и предметов природных т.д.) давались в нормативных поэтиках, обобщавших опыт современной и предшествующей литературы. Развивая эту концепцию, Г.Э. Лессинг в книге «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766) вспоминает высказывание древнегреческого поэта Симонида о том, что «живопись – немая поэзия, а поэзия – говорящая живопись»²⁴. Теоретические идеи западноевропейских авторов перенимались авторами первых русских поэтик XVIII–XIX веков и переносились на российскую почву. Феофан Прокопович, приняв древнее уподобление поэзии живописи, рассуждает об особенностях «словесного изображения», различает «что писать» и «как писать»: «...Поэт должен поглубже рассмотреть действительное событие умственным взором и по-своему измыслить правдоподобное»²⁵. От той же идеи отталкивался и В.К. Тредиаковский, рассуждая о способах создания поэтических произведений: «В поэзии вообще две вещи надлежит примечать. Первое: материя, или дело, каковое пиита предприемлет писать. Второе – версификацию. <...> Творение

²⁴ Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. Тула: Тульская типография. 2017. С. 6.

²⁵ Прокопович Ф. О поэтическом искусстве // Прокопович Ф. Соч. М.; Л., изд-во Академии Наук СССР, 1961. С. 403.

есть положение вещей после оных избрания»²⁶.

Представление о подражательности искусства начинает переосмысляться в эпоху западноевропейского предромантизма, когда стали создаваться соответствующие новым временам эстетические теории. Утвердилась теория, что главенствующую роль в процессе творчества играет воображение в противовес предшествующей установке на нормативность. Романтики в русской литературе стали изображать мир старины, мистики, фантастики. При этом любая прозаическая вещь могла предстать в романтическом свете: «Романтическим делается предмет, когда приобретает он вид чудесного, не теряя при том своей истины»²⁷. Писатель О.М. Сомов подчеркивал: «...весь мир, видимый и мечтательный есть собственность поэта»²⁸ («О романтической поэзии», 1823). Как пишет современный исследователь, «меняется устройство произведения, в первую очередь его предметного мира: на смену иерархии (вертикальной соподчиненности) явлений приходит аналогия – уравниваются природа и человек, неорганическое и органическое, высокое и низкое, мир здешний и мир потусторонний и т.д. Романтический герой-странник сменяет героя классицизма, борющегося за свое место в жизни. На первый план выдвигаются выразительные, а не изобразительные средства. Повышается роль повествователя, с его ярко выраженной позицией. Нарушается последовательность действий (вставные новеллы) (как, например, у А. Одоевского в «Русских ночах», 1844)»²⁹.

Не принимая окружающую реальность, субъект речи и романтический персонаж погружаются в иные миры: воображаемый мир детства, утопии, потусторонних сфер. Наглядность и живописность образов, создаваемых писателем-романтиком и возникающих в воображении читателя, оценивались

²⁶ Тредиаковский В.К. Новый и краткий способ к сложению российских стихов..., 1735 // Избр. произв. М.; Л., 1963. С. 363.

²⁷ Северный вестник. 1805. Ч. 6. С. 20.

²⁸ Сомов О.М. О романтической поэзии // Соревнователь просвещения и благотворения, 1823. Ч. XXIV. Кн. 11. С. 147.

²⁹ Романова Г.И. Мир произведения как теоретико-литературная проблема. М.: НТЦ «Университетский», 2008. С. 20.

при этом как важнейшее достоинство. Так, в поэзии древних В.А. Жуковского восхищают «перемены годовых времен, восхождение и захождение небесных светил, свирепость бурного моря, ужас сражения, бедствие, причиняемое болезнями и мором, – вот предметы, изображаемые ими с удивительным совершенством»³⁰. Уже в суждениях критиков романтического периода визуальность, т.е. зримость картин, создаваемых словами, и соответственно, возможность воссоздать эти картины в воображении, осознана как свойство поэзии.

Акцентируя наглядность зрительных образов в произведениях Г.Р. Державина, критик А.Ф. Мерзляков писал: «Державин – великий живописец. Краски его яркие и свежи...»³¹. Отметим важное для нашей темы высказывание И.В. Киреевского, который определил как «немыслимые красоты» в романе в стихах «Евгений Онегин»: «Ленский, Татьяна, Ольга, Петербург, деревня, сон, зима, письмо и пр. и пр.»³².

Исследование данного эстетического феномена – повествования и «живых картин», вызываемых в воображении читателя, интенсивно проводилось в XIX в. Учение о внутренней форме как алгоритме образа, идея о возможности и правомерности разделения слова и обозначаемого им явления обоснована в трудах гумбольдтовско-потемнинской школы. В. Гумбольдт назначение поэта видел в том, чтобы «с одной точки зрения открыть целый мир», и «дело вовсе не в том, чтобы показать все», «пусть только поэт заставит нас сосредоточиться в одном пункте, забыть себя ради известного предмета, – и вот, каков бы ни был этот предмет, перед нами – мир. Тогда все наше существо обнаружит

³⁰ Жуковский В.А. О поэзии древних и новых // Литературная критика 1800-1820 гг. М.: Художественная литература, 1980. С. 85.

³¹ Мерзляков А.Ф. Рассуждение о Российской словесности в нынешнем ее состоянии [Электронный ресурс] URL: http://www.azlib.ru/m/merzljakow_a_f/text_0060.shtml (дата обращения: 05. 10. 2020).

³² Киреевский И.В. Нечто о характере поэзии Пушкина // Киреевский И.В. Критика и эстетика. М.: Искусство, 1998. С. 54.

творческую деятельность, и все, что оно ни произведет в этом настроении, должно соответствовать ему самому и иметь то же единство и цельность»³³.

Новый этап осмысления визуальности в европейской эстетике – вторая половина XIX века, концепция О. Уайльда, английского писателя, творчество которого представляет этап в развитии модернизма и эстетизма. В диалоге «Упадок лжи» (1889) он писал: «Вещи существуют постольку, поскольку мы их видим, а что и как мы видим зависит от повлиявших на нас Искусств. На нечто смотреть и это нечто видеть – абсолютно разные вещи. Нечто начинает существовать тогда и только тогда, когда нам становится видна его красота. Сейчас люди видят туманы, но не потому, что туманы существуют, а потому, что поэты и художники научили их загадочной прелести подобных явлений. В Лондоне, возможно, бывало туманно уже сотни лет. Осмелюсь утверждать, что так это и было. Но этого никто не видел, а потому нам ничего об этом не известно. Туманов не существовало, пока их не изобрело Искусство»³⁴. Соответственно, внимание западноевропейских и российских литераторов (литературных критиков, исследователей истории литературы, писателей и поэтов) было перенесено на изучение художественных принципов и приемов воссоздания, в первую очередь, видимого мира.

Согласно точке зрения М.М. Бахтина, мир художественный, т.е. литературный, отделяется от мира реального, потому что он «является *миром героя*, а не нашим миром: входит в кругозор героя... и (или) представляет собой его окружение»³⁵. Этот мир сложен, эмоционально и идеологически нагружен. Основываясь на идее, уходящей корнями в античность, согласно которой предметный аспект произведения понимается как преимущественно *зрительная наглядность* образа, и учитывая мысль представителей рецептивной эстетики о том, что почти все, что изображено словом, читатель может себе представить, В.Ф. Асмус писал, используя для ясности

³³ Цит. по: Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. С. 187.

³⁴ Уайльд О. Упадок лжи. СПб.: Азбука-Аттикус, 2014. С. 36-37.

³⁵ Там же. С. 177.

кинематографический термин «кадр»: «Герои последовательно вводятся автором в кадры повествования, а читателем – в кадры читательского восприятия. В каждый малый отрезок времени в поле зрения читателя находится или движется один отдельный кадр повествования»³⁶. Известный современный теоретик В.И. Тюпа предлагает учитывать идею зрительного образа и закрепляет терминологию: «На уровне фокализации художественная реальность, как и любая другая, предстает в двух проекциях. В проекции текста – как система кадров внутреннего зрения, или, выражаясь точнее, как система “кадронесущих” микрофрагментов текста; в проекции смысла – как система мотивов»³⁷. Эту глубоко верную мысль подтверждают и высказывания писателей. Так, К. Паустовский в статье «Иван Бунин» (1957) писал: «Мир состоит из великого множества соединений красок и цвета. И тот, кто легко и точно улавливает эти соединения, – счастливейший человек»³⁸.

Особый этап в изучении данного вопроса – позиция, с которой зрительный образ отождествляется с художественной пластикой. Она заявлена в высказывании М. Горького: «У Толстого можно научиться... пластике, изумительной рельефности изображения. Когда его читаешь, то получается...ощущение как бы физического бытия его героев, до такой степени ловко у него выточен образ; он как будто стоит перед вами, вот так и хочется пальцем тронуть»³⁹. Так, например, В.Е. Хализев пишет о специфике пластики в произведениях русских классиков – Л.Н. Толстого, Н.С. Лескова, в которых пластичность «является важнейшим ценностным началом»: «Текст литературного произведения – это как бы чересполосица образов, одни из которых обладают зрительной достоверностью...»⁴⁰.

³⁶ Асмус В.Ф. Чтение как труд и творчество // Вопросы литературы. 1961. № 2. С. 37.

³⁷ Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М.: Academia, 2007. С. 58-59.

³⁸ Паустовский К.Г. Иван Бунин // Паустовский К.Г. Близкие и далекие. М.: Молодая гвардия, 1967. С. 199.

³⁹ Горький М. Собр. соч. : в 30 т. Т. 26. М.: Гослитиздат, 1953. С. 68.

⁴⁰ Хализев В.Е. Художественная пластика в «Войне и мире» Л.Н. Толстого // Хализев В.Е. Ценностные ориентации русской классики. М.: Гнозис, 2005. С. 176, 163.

Стремление к визуализации словесного изображения свойственно и литературе XX века, в частности творчеству Набокова. Его личная история отношения с миром зримого имеет длительную историю, которая берет свое начало в самом раннем детстве, когда было обнаружено, что ему свойственна синестезия. Он описывает это во второй главе автобиографического романа «Другие берега» (1940), подробно рассказывая, какая буква в его понимании имеет какой цвет. Неожиданно он находит понимание у своей мамы, причем ей такое неожиданное свойство восприятия кажется абсолютно естественным. В возрасте шести или семи лет (как Набоков описывает в романе) он строил замок из кубиков с азбукой, имеющих разные цвета, и сказал маме, что покрашены они неправильно. После этого они выяснили, что совпадение ассоциаций цветов и букв у них неодинаковый: мама плохо видела согласные, зато хорошо видела музыкальные ноты, в отличие от Набокова, к музыке совершенно равнодушного, не понимающего ее.

Таким образом, уже на этом уровне, с самого детства словесное и зрительное для него были слиты воедино. Эта особенность восприятия и мышления Владимира Набокова сегодня исследуется отдельно и подробно. В США вышла книга художницы Джин Холабёрд под названием «Владимир Набоков. Алфавит в цвете»⁴¹. На русский язык она не переведена, однако переведено предисловие, написанное Брайаном Бойдом, одним из самых известных биографов Набокова. Оттуда мы можем узнать, что Набоков сам себя называл прирожденным пейзажистом и всегда подмечал, кто и как в литературе использует цвет. Любимые цвета, игры света и тени, наконец, детальнейшие описания – это то, из чего складывается его поэтика. Кроме этого, всем известно, что в детстве его учил рисованию Мстислав Добужинский, знаменитый петербургский пейзажист. В статье В.В. Краснянского «Мир цвета у Набокова»⁴² приведены воспоминания знавших

⁴¹ Holabird Jean B. Alphabet in color. Corte Madera: Gingko Press, 2005. P. 46.

⁴² Краснянский В.В. Мир цвета у Набокова // Русский язык в школе. М.: Изд-во «ООО «Наш язык»», 2010. № 3. С. 43-47.

Набокова людей о том, что в соревновании на запоминание цветowych деталей окружающей действительности Набоков неизменно одерживал победу. Читая лекции о русских классиках, изучая их наследие, Набоков всегда отмечал их цветопись, как бы формируя своеобразную историю цветописи в поэтике русской литературы, особенно отмечая Пушкина, Гоголя и Тургенева.

Особой роли зрения у Набокова посвящено большое количество исследовательских работ. Л.Л. Чакина в статье «Оптические стратегии В. Набокова: визуализация потусторонности в романе «Дар»» утверждает, что набоковская работа со зрительными образами отражает «новую модель зрения, сложившуюся в результате технических, эстетических и других изменений»⁴³. Далее автор разворачивает свою мысль, утверждая, что изучение визуальных образов Набокова дает возможность говорить об их принадлежности некой новой визуальности, не вдаваясь, однако, в то, что именно имеется в виду. Анализируя роман «Дар», автор заостряет внимание на периферийном его герое, художнике Романове, выдвигает предположение, что изображая в романе его картины, Набоков описывает собственную писательскую эволюцию, тем самым подчеркивая важность визуальных образов для своего творчества.

Статья Е.Г. Трубецковой «Сознание как оптический инструмент: о визуальной эстетике Владимира Набокова» начинается с утверждения о том, что «необыкновенная зоркость к миру – отличительная черта набоковской прозы»⁴⁴. Визуальность, по мнению автора, Набоков противопоставляет идеологии, которая неразрывно связана с общими идеями и обобщениями, в то время как глаз видит только уникальное, неповторимое. Проведя параллели с творчеством М.К. Эшера, описав смысл некоторых отсылок к знаменитым произведениям живописи, автор делает следующий вывод: «Использование

⁴³ Чакина Л.Л. Оптические стратегии В. Набокова: визуализация потусторонности в романе «Дар» // Современные проблемы науки и образования. Пенза: Академия естествознания, 2014. № 4. С. 658.

⁴⁴ Трубецкова Е.Г. Сознание как оптический инструмент: о визуальной эстетике Владимира Набокова // Изв. Сарат. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. Саратов: Изд-во СГУ им. Чернышевского, 2010. Т. 3. С. 63-69.

визуальных цитат и образов для Набокова не случайно и связано не столько с цитированием и способом описания, сколько с отношением к реальности и окружающему миру»⁴⁵. Его взаимодействие с окружающим миром, по мысли автора – зрительное.

Практически в каждой статье об экфрасисе и визуальности Набокова, связи его творчества с живописью упоминается о том, что становление писателя происходило во времена, когда визуальные искусства переживали момент резкой трансформации: во-первых, переживала революцию живопись, во-вторых, широкое распространение получила фотография и был изобретен кинематограф. В живописи появился импрессионизм со своим стремлением изобразить мимолетное, ускользающее, с придачей картинам темпорального изменения, фотография дала возможность любому человеку запечатлеть что угодно, кинематограф же сразу стал своеобразным «мостом» между человеком толпы и миром искусства. Появившись как развлечение для масс, он отнюдь не сразу получил «смысловую нагрузку», зато на много лет вперед определил доминирование визуальных практик в искусстве над всеми остальными. И фотографии, и кинематографу (как, впрочем, и живописи) в прозе Набокова отведено очень много места, они всегда выполняют конкретные сюжетные функции и играют, как правило, важную роль.

Как замечает М. Гришакова в статье «Визуальная поэтика Набокова», «настойчивый параллелизм визуальных и вербальных явлений говорит о недостаточности наблюдений над отдельными оптическими, кинематографическими, живописными приемами и темами в прозе Набокова: важна их функциональная нагрузка в литературном тексте»⁴⁶. Мы согласны с тем, что набоковская «зрительность» требует системного, глобального изучения. Но нам важна не только и не столько ее функциональная нагрузка (то

⁴⁵ Трубецкова Е.Г. Сознание как оптический инструмент: о визуальной эстетике Владимира Набокова // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. Саратов: Изд-во СГУ им. Чернышевского, 2010. Т. 3. С. 63-69.

⁴⁶ Гришакова М. Визуальная поэтика Набокова // Новое литературное обозрение. 2004. № 54. С. 208.

есть роль в композиции прозы), но и ее нагрузка семантическая, ее использование Набоковым как инструмента познания реальности. В финале этой же статьи автор высказывает такое суждение: «Набоковская мнемоническая техника подчеркнуто основана на физическом зрении, которое не исключает ошибок, иллюзий, преломляющего воздействия оптических приборов и, наконец, невозможности зрительно “оживить” прошлое. “Тут никакой стереоскоп не поможет”, – говорится в романе “Дар”. В 1909 г. вышла повесть А. Иванова “Стереоскоп”, герой которой попадает в Петербург своего прошлого через фотографию в стереоскопе: он, вглядываясь в снимок, входит внутрь стереоскопа и оказывается в зале Эрмитажа, изображенном на снимке. Он находит свой дом в Петербурге и видит родных и себя самого – “минувших”, неподвижных, мертвых двойников»⁴⁷. Сходным образом в художественном мире Набокова связаны зрение, память и возвращение в прошлое.

Исследований набоковской визуальности существует очень много и абсолютное большинство из них нацелено на то, чтобы рассмотреть ее роль в композиции набоковских произведений, а не на ее философскую, онтологическую подоплеку. Может быть, это связано с тем, что исследователи творчества Набокова стремятся изучать его тексты, опираясь на те принципы, которые признавал он сам. Как хорошо известно, Набоков весьма скептически относился к русскому формализму, провозгласившему, среди прочего, отношение к искусству, как к сумме приемов. Так же более чем сдержанно, к формалистам относился и В.Ф. Ходасевич, что не помешало ему в своем эссе «О Сирине» (1937) определить основную тему Набокова как «жизнь художника и жизнь приема в сознании художника»⁴⁸. В произведениях Набокова ему видятся в первую очередь обнаженные, открытые читателю приемы, принципы функционирования которых очевидны. В этом же эссе Ходасевич

⁴⁷ Гришакова М. Визуальная поэтика Набокова // Новое литературное обозрение. 2004. № 54. С. 227.

⁴⁸ Ходасевич В.Ф. О Сирине // Владимир Набоков: pro et contra. СПб.: РХГА, 1999. Т. 1. С. 246.

высказывается следующим образом: «...искусство не исчерпывается формой, но вне формы оно не имеет бытия и, следовательно, смысла. Поэтому исследование творчества немислимо вне исследования формы»⁴⁹. Отметим, что у некоторых исследователей литературы восприятие творчества Набокова сходно с тем, каким оно было у его оппонентов в 1930-х годах, т.е. обращенным, в первую очередь, к форме, технике, внешнему изяществу, за которым скрывается «внутренняя пустота». Соответственно, изучаются формальные аспекты: композиция, особенности художественной речи, структура. Мы исходим из того, что любой художественный прием вырабатывается для решения конкретной художественной задачи. Именно эта область набоковского творчества представляется наиболее актуальной.

Нам кажется, что при разговоре о набоковской визуальности, следует разграничивать два ее уровня. Во-первых, одним из любимых приемов Набокова является упоминание тех или иных картин, фотографий, кинофильмов, которое играет существенную сюжетную роль, как это происходит в романе «Машенька» (1926) или в романе «Дар» (1938). Во-вторых, собственно набоковские описания. Трудно сказать, кто в литературе до Набокова доходил до такой степени подробности описаний, такой их детализированности, нюансированности. Вьедливость зрения возведена Набоковым в абсолют, кажется, что поставленная им художественная задача – найти как можно больше уникальных особенностей, отличий, нюансов у всего видимого и дотошно их воспроизвести.

Например, мотив воспоминания в прозе Набокова очень часто связан с неким визуальным артефактом: фотографией или открыткой. Она дает, как правило, некий толчок для работы памяти, в результате чего создается параллельный мир, мир воспоминаний. Здесь необходимо обязательно отметить, что в художественной реальности Набокова иллюзорная реальность, вымысел, фантазия или даже галлюцинация, вызванная болезнью, как в

⁴⁹ Ходасевич В.Ф. О Сирине //Владимир Набоков: pro et contra. СПб.: РХГА, 1999. Т. 1. С. 247.

рассказе «Terra incognita» (1931), имеет более высокий онтологический статус, чем земной мир. Эта тенденция берет свое начало уже в его первом романе «Машенька». Все конкретное, что происходит вокруг Ганина – берлинский пансион, люди, которые в нем живут, женщина, с которой он встречается – кажется ему дурной иллюзией, набором несуразиц, чем-то абсолютно ненастоящим. А вот все подлинное, то, что составляет существо его жизни, суть его души, находится в его памяти, и весь роман посвящен тому, как последовательно, штрих за штрихом, он восстанавливает его в уме. В общем-то, все, что в романе есть значимого, основное развитие событий романа происходит именно в уме Ганина, в его воспоминаниях. И сюжет этот начинает разворачиваться именно с того, что теперешний муж Машеньки, крайне неприятный математик Алферов показывает ему ее фотографию. Другой пример: Герман Карлович, герой романа «Отчаяние», путает картины художника Ардалиона, эта деталь нужна для того, чтобы охарактеризовать его как человека «слепого», полностью лишённого восприимчивости к «зрительному» миру и, как следствие, к миру вообще. После этого мы не удивляемся тому, что человек, который казался ему собственным двойником, на самом деле на него совершенно не похож (о чем ему, стоит отметить, сообщает в письме *художник*). Очень большую роль визуальные искусства играют в романе «Камера обскура» (1933). У каждого из трех главных героев романа с ними есть определённые отношения, через которые раскрывается их характер и суть. Так, искусствовед Кречмар профессионально занимается экспертизой произведений искусства, но не может *увидеть* и распознать в девочке, которую внезапно полюбил, мелкого и корыстного человека, за что несёт наказание – в результате автомобильной аварии он слепнет, тем самым его физическое состояние приходит в соответствие с сутью. Негодяй и садист Роберт Горн является знаменитым на весь мир даровитым карикатуристом, в этом суть его подхода к жизни – делать из всего талантливую злобную карикатуру. В романе он является автором большого количества изящных, но

мерзких идей, вроде той, как устраивать любовные свидания под самым носом у Кречмара. Наконец, сама Магда Петерс мечтает стать кинозвездой, не имея к этому никаких способностей и интересуясь по факту исключительно обеспеченными мужчинами. Через отношения с визуальным раскрывается суть героев: у Кречмара это – слепота, у Горна – искажение, злая пародия, Магды – корысть и бессодержательность.

Визуальные искусства играют роль и в романе «Приглашение на казнь» (1935–1936). Антагонист главного героя романа, палач и пошляк мсье Пьер, увлекается фотографией, во всех позах фотографируя самого себя. Когда у дочери директора тюрьмы Эммочки заканчиваются каникулы и наступает время идти в школу, мсье Пьер дарит ей некий «фотогороскоп». Фотогороскоп – это изобретение самого мсье Пьера, он представляет собой некие коллажи, изображающие всю предполагаемую жизнь Эммочки. Ее лицо вклеено в самые разные фотографии таким образом, чтобы получалось некое изображение ее предполагаемого жизненного пути: сначала ученица школы, затем ее выпускница, потом – начинающая балерина и так далее, вплоть до смерти. Мсье Пьер относится к той категории набоковских героев, которые представляют собой пошлость абсолютно непобедимую, тотальную и при этом воинствующую. И как всякий изображаемый Набоковым законченный пошляк, он пытается представить себя личностью крайне незаурядной, и конечно же, творческой. И факт дарения подарка призван выставить его обладателем большого таланта. Однако очевидно, что это не так. У такого персонажа, как мсье Пьер, нет настоящего дара, и на примере фотогороскопа это видно хорошо. Ее жениху на свадьбе он вклеивает свое лицо (сам он – толстенький и кругленький, а фигура жениха – высокая и стройная). Представляя ее примой-балериной, он подклеивает ей ноги, по которым видно, что они никогда не танцевали. Изображая ее похороны, он приклеивает лицо, которое не может быть лицом покойницы. Таким образом, перед нами, по сути, точно такой же «слепец» как Герман Карлович. Непонимание, опошление зрительного мира в

набоковском художественном космосе означает пошлое и поверхностное отношение к жизни вообще. Фраза мсье Пьера «фотография и рыбная ловля – вот мои увлечения»⁵⁰ только подтверждает общее впечатление.

Сравним отношения с миром зримого у Цинцинната Ц. Время в камере он коротает тем, что рассматривает старый журнал, изучая по фотографиям прошедшую эпоху и рефлексируя на тему, а не придает ли он этой эпохе свойства ее фотографии. Фотографии в этом журнале, судя по всему, вызывают у него особенный интерес и имеют для него огромное значение – даже в сцене свидания со своей матерью он роняет взгляд на раскрытую страницу журнала, где изображены несколько сцен из давно прошедшего времени.

Точно так же и у многих героев романа «Дар» (1938) есть свои «визуальные характеристики», свои отношения со зримым миром. Конечно же, самым «зрячим» героем романа является поэт Федор Константинович Годунов-Чердынцев. В первой главе романа приведена шутивная рецензия на книгу его стихов, в которой есть такие слова: «Нам даже думается, что, может быть, именно живопись, а не литература с детства обещалась ему»⁵¹, перед этим в рецензии сказано: «Кому нравится в поэзии архи-живописный жанр, тот полюбит эту книжечку»⁵². На свиданиях с Зиной Мерц (сама фамилия возлюбленной Годунова-Чердынцева отсылает к оптическому эффекту) они разглядывают бабочку на стенах домов. На литературном вечере, когда проходит скандальное выступление графомана Буша, главный конкурент и уважаемый «старший товарищ» Годунова-Чердынцева Кончеев разглядывает альбом персидских миниатюр, после чего в воображаемом разговоре они обсуждают одну из них. Напротив, при описании бездарных, глупых, несимпатичных Годунову-Чердынцеву людей, всегда подчеркивается их слабая визуальная восприимчивость. В первую очередь, стоит сказать, конечно, о Чернышевском. Уже в описании его студенчества выделяется тема

⁵⁰ Набоков В.В. Приглашение на казнь // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2002. Т. 4. С. 162.

⁵¹ Набоков В.В. Дар // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2002. Т. 4. С. 214.

⁵² Там же.

близорукости, а затем подробно перечисляются очки, которыми ему приходилось пользоваться на протяжении всей жизни: во времена студенчества, во время работы учителем, в тот период, когда он был популярным у читающей России автором журнала «Современник» и наконец – в период свой ссылки, причем в письме к своим сыновьям он даже указывает расстояние, на котором различает буквы. Мы, разумеется, понимаем, что это настойчивое указание на связь Чернышевского и очков имеет совершенно конкретную цель – представить этого человека еще одним слепцом, которому недоступны мир и реальность, который ничего в них не понимает и не имеет никакого права выносить о них суждения – однако же, постоянно пытается это делать, потому-то его судьба и складывается таким образом, как демонстрирует нам Набоков. Через некоторое время о нем прямо говорится «глаза как у крота»⁵³. Рассказ о его первых ухаживаниях сопровождается выражением: «Он постоянно сличал ее черты с чертами других женщин, но несовершенство его зрения препятствовало добыче живых особей, необходимых для сравнения». Жизнь Чернышевскому «милее, а значит лучше живописи»⁵⁴. Здесь Набоков вводит прозрачную аллюзию на диссертацию Н.Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855). О литераторе Ширине, пытающемся заниматься литературной политикой, сказано так: «Он был слеп как Мильтон, глух как Бетховен, и глуп как бетон. Святая ненаблюдательность (а отсюда – полная неосведомленность об окружающем мире – и полная неспособность что-либо именовать) – свойство, почему-то довольно часто встречающееся у русского литератора-средняка, словно тут действует некий благотворный рок, отказывающий бесталанному в благодати чувственного познания, дабы он зря не изгадил материала»⁵⁵. Далее Годунов-Чердынцев называет его «глухим слепцом с замкнутыми ноздрями»⁵⁶. Всего сказанного достаточно, чтобы увидеть, что понятия «хороший–плохой»,

⁵³ Набоков В.В. Дар // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2002. Т. 4. С. 397.

⁵⁴ Там же. С. 402.

⁵⁵ Там же. С. 490.

⁵⁶ Там же.

«положительный – отрицательный» синонимичны в контексте произведений Набокова оппозиции «зрячий – слепой». В каком-то смысле визуальное получает у него этическое измерение. «Слепота» всегда связана с подлостью, бездарностью, злобой. «Зрячесть» – с прямо противоположными качествами. Об этом же пишет и Е.Г. Трубецкова в статье «Глаз и оптические средства: деформация зрения в прозе В. Набокова»: «Если использовать концепцию Сюзен Зонтаг о болезни как метафоре, то у Набокова близорукость становится метафорой духовной/эстетической слепоты. Близорукость в русскоязычной прозе писателя – аксиологическая категория. Несовершенство зрения ассоциируется с ущербностью, офтальмологический диагноз используется Набоковым и в переносном значении»⁵⁷. Таким образом, установив это, мы вполне можем говорить о сближении в набоковской прозе визуального и этического. Нравственная полноценность, моральная состоятельность всегда связана для Набокова с умением видеть мир как можно более подробно, объемно, вьедливо. Кто лучше видит – тот и духовно выше. Это, в конечном счёте, является важнейшей частью набоковской системы ценностей.

Другой аспект набоковской визуальности – это его описательность, то свойство его стиля, которое сразу привлекло внимание и читателей, и критиков. В рецензии Ю. Айхенвальда на второй роман Набокова «Король, дама, валет» (1928) манера его повествования охарактеризована так: «...редкая наблюдательность и приметливость по отношению к внешнему миру, ко всем его деталям и повседневным, для нас от привычки стершимся мелочам делает этот мир гораздо богаче и сложнее, свежее и красочнее, чем это кажется глазам обыкновенным. Хотелось бы даже порой от Сирина меньшей зоркости; невеликодушно хочется иногда, чтобы он сам перенял несколько ту близорукость, которой страдает его валет и которая, к слову сказать, когда последний разбил свои очки, дала повод его создателю чудесно воспроизвести

⁵⁷ Трубецкова Е.Г. Глаз и оптические средства: деформация зрения в прозе Владимира Набокова // Вестник ТГУ. Томск: изд-во ТГУ, 2014. № 429. С. 59.

ощущение близорукого<...>всепроницающие глаза позволяют их обладателю – конечно, с согласия его общего таланта – рассыпать по всей книге множество бликов и блесков, бесконечно малые величины и оттенки наблюдений, мозаику и микроскопию блистательных подробностей»⁵⁸. Отметим опять-таки свойство героя романа Франца – близорукость (конечно, такая характеристика не могла не отразиться на его характере и поведении). На эту рецензию ссылается В.Б. Полищук в диссертации «Поэтика вещи в прозе В. Набокова»: «избыточность и подробность в описании мира, и в особенности вещного мира – одна из наиболее характерных и узнаваемых черт набоковской прозы»⁵⁹. Основным принципом формирования набоковского стиля – вглядеться в окружающую реальность настолько въедливо и подробно, насколько это вообще возможно и воспроизвести весь поток ассоциаций и метафор, вызванных увиденным. Приведем пример набоковского описания из рассказа «Весна в Фиальте» (1936), представляющегося нам од ним из наиболее характерных и выразительных: «Все мокро: пегие стволы платанов, можжевельник, ограды, гравий. Далеко, в бледном просвете, в неровной раме синеватых домов, с трудом поднявшихся с колен и ощупью ищущих опоры (кладбищенский кипарис тянется за ними), расплывчато очерченная гора св. Георгия менее чем когда-либо похожа на цветные снимки с нее, которые тут же туриста ожидают (с тысяча девятьсот десятого года, примерно, судя по шляпам дам и молодости извозчиков), теснясь в застывшей карусели своей стойки между оскалом камня в аметистовых кристаллах и морским рококо раковин. Ветра нет, воздух тепл, отдает гарью. Море, опоенное и опресненное дождем, тускло оливково; никак не могут вспениться неповоротливые волны. Именно в один из таких дней раскрываюсь, как глаз, посреди города на крутой улице, сразу вбирая все: и прилавки с открытками, и витрину с распятиями, и объявление заезжего цирка, с углом, слизанным со стены, и совсем еще желтую

⁵⁸ Айхенвальд Ю. Рецензия на роман «Король, дама, валет» // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. М.: НЛЮ, 1997. С. 38.

⁵⁹ Полищук В.Г. Поэтика вещи в прозе В.В. Набокова: автореферат дис. ... канд. фил. наук. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена. 2000. С. 3.

апельсинную корку на старой, сизой панели, сохранившей там и сям, как сквозь сон, старинные следы мозаики»⁶⁰.

Этот пейзаж статичен, как в живописи, что подчеркнуто использованием назывных предложений и настоящего времени (Все мокро... Ветра нет, воздух тепл, отдает гарью. ... Море ... оливково и т.д.), перечислительными конструкциями, использованием широкого цветового диапазона (от бледно-голубого – бледного просвета – до сизого, оливкового, синего, аметистового), упоминания чистых красок и их смешения (*желтая, пегие*). Ассоциации с изобразительным искусством вызывают и упоминания о рамах, цветных снимках, открытках, мозаике, глазе. Обозначенная перспектива – подъем крутой улицы, точка зрения, с которой дан пейзаж. Живописность усилена поэтичностью описания, усилена словесной образностью (метафоры, сравнения), звукописью и лирической интонацией, своеобразным синтаксисом. Любовное восприятие приморского города героем-рассказчиком, его радость жизни окрашивает экспозиционный пейзаж в теплые тона и обуславливает соответствующее читательское восприятие.

Визуальность как особенность поэтики отмечалась многими исследователями. Например, в работе М.М. Бахтина «Роман воспитания и его значение в истории реализма» есть глава «Время и пространство в произведениях Гете», где, давая характеристику специфике гетевского хронотопа, русский философ и культуролог высказывается таким образом: «Прежде всего подчеркнем (это общеизвестно) исключительное значение зримости для Гёте. Все остальные внешние чувства, внутренние переживания, размышления и абстрактные понятия объединялись вокруг видящего глаза как своего центра, как первой и последней инстанции. Все, что существенно, может быть и должно быть зримо; все незримое несущественно. Общеизвестно, какое значение придавал Гёте культуре глаза и как глубоко и широко понимал он эту культуру. В понимании глаза и зримости он был одинаково далек и от

⁶⁰ Набоков В.В. Весна в Фиальте // Набоков В.В. Собр. соч: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2002. Т. 4. С. 563.

примитивного грубого сенсуализма и от узкого эстетизма. Зримость была для него не только первой, но и последней инстанцией, где зримое уже было обогащено и насыщено всей сложностью смысла и познания»⁶¹. В интерпретации Бахтина зрение Гете, его опора на зримое использовалась для наблюдения за ходом течения исторического времени. Ни один увиденный пейзаж никогда не воспринимался им как статический объект – только во временной перспективе, как нечто переживающее постоянные перемены. Глаз не был простым фиксатором зримой реальности, но способом выйти к масштабным категориям восприятия мира. Увиденное становилось отправной точкой к тому, чтобы осмысливать онтологические вопросы во всей их полноте.

Набоков сознательно избегал каких бы то ни было манифестаций. Но если предположить, какой из написанных им текстов мог бы стать для него программным, то на ум приходит стихотворение «Око» (1939). В нем описывается, как человек оказался сведен как одному исполинскому оку, то есть стал одним сплошным глазом. Очевиден метафорический смысл этого фрагмента: глаза человека не только орган восприятия объективной реальности, но и способ отражения внутреннего, душевного мира. Поэт передает представление о том, как могло бы зрение, объединив все другие органы чувств, постичь единство исходной субстанции.

Мотив превращения человека в один сплошной глаз появляется и в романе «Дар», причём во вполне конкретном контексте. Когда умирает приятель Годунова-Чердынцева Александр Яковлевич Чернышевский, в романе появляются «цитаты» вымышленного философа Делаланда: «Наиболее доступный для наших домоседных чувств образ будущего постижения окрестности долженствующей раскрыться нам по распаде тела, это –

⁶¹ Бахтин М.М. Время и пространство в произведениях Гете // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 218.

освобождение духа из глазниц плоти и превращение наше в одно свободное сплошное око, зараз видящее все стороны света»⁶².

Мнение В. Набокова о соотношении поэзии и живописи, о возможности использования приемов словесного изображения мира определенно обозначено в том, что для стихотворения, посвященного М. Добужинскому (1926 г.), в качестве заголовка выбрано выражение «*Ut pictura poesis*» (подобна живописи поэзия), со времен «Искусства поэзии» Горация переходившее в нормативные поэтики вплоть до книги Г.Э. Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766), в которой оно было оспорено.

Итак, в аспекте отношения к зрению, умению видеть и наблюдать, Набоков, в общем, сходится с Гетё. Именно глаз (а не допустим, молитва или интеллект) является нашим прямым проводником в метафизическую, эмпирически непостижимую реальность. Именно видение выступает способом проникновения в миры, где решаются вечные вопросы.

Выводы раздела 1.1 Фотография, картина или другие произведения визуального искусства используются Набоковым в его произведениях для того, чтобы стимулировать в герое процесс воспоминания или размышления. Указание повествователя на особенности зрения персонажей выполняет характерологическую функцию: у отрицательных героев Набокова всегда ущербное зрение, герои, обладающие высокими морально-нравственными качествами, хорошо видят, различают детали, помечают особенности окружающей жизни. Зрение в творчестве Набокова приобретает значение этической категории, имеет первоочередную онтологическую значимость и, в конечном счете, выступает как посредник между человеком и сутью мироздания как таковой.

⁶² Набоков В.В. Дар // Набоков В.В. Собр. соч. в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2002. Т. 4. С. 402.

1.2. Петербург как центр сакрального пространства художественного мира Набокова

Столица Российской империи, город Петербург был центром русской политики, русской науки, русской литературы, а также архитектуры и изобразительных искусств. Как заметил В.Н. Топоров, в Петербурге русская культура справляла лучшие из своих триумфов⁶³. Созданный не стихийно, но осмысленно и рационально, город был призван служить символом прорыва к европейскому миру, мостом в другую цивилизацию. В тот момент, когда стало очевидным, что идея «окна в Европу» находит понимание не у всех жителей Российской империи, что город, выстроенный по европейскому образцу, не делает его жителей европейцами, начали накапливаться противоречия и запустился уникальный процесс смыслопорождения. История Петербурга, его архитектурная составляющая и даже климат – все это явления высокой степени мифогенности.

Русская литература связана с Петербургом неразрывно. Стихи А.А. Блока, И.Ф. Анненского, В.В. Маяковского, Б.Л. Пастернака, О.Э. Мандельштама, А.А. Ахматовой вдохновлены Петербургом и посвящены ему. Неудивительно, что образ Петербурга, воспоминания о Петербурге, миф о Петербурге сложился и в текстах эмигрантов. Не будет лишним напомнить о том, люди какого уровня покидали Россию в связи с революцией: композитор и пианист С.В. Рахманинов, авиаконструктор И.И. Сикорский, инженер, в дальнейшем изобретатель телевидения, В.К. Зворыкин. Трагедия изгнанничества, однако, коснулась всех без исключения: кто-то от пережитых потрясений терял свой дар (что лишний раз указывает на особую роль Петербурга в творческом процессе и как следствие – на его сакральную природу, на то, что он – сакральный центр), кто-то напротив, не будучи до

⁶³ Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс-Культура, 1995. С. 260.

революции крупной фигурой литературы, получил эмоциональный стимул к раскрытию таланта, осуществившись как автор первого ряда. Яркие примеры второго случая – Г.В. Иванов, В.Ф. Ходасевич, В.В. Набоков.

Массовая эмиграция из уникального, внешне помпезного, некогда процветающего города предсказуемо актуализировала миф о потерянном рае. Переживая трагедию изгнанничества, люди, покинувшие Россию добровольно или принудительно, вновь и вновь воскрешали Петербург в своих стихотворениях и романах. Г.В. Адамович, Иванов, Ходасевич – многие крупные авторы эмиграции писали стихи и мемуары о Петербурге. Тот факт, что потеря Петербурга нагрузила его такими смыслами, указывает на то, что Петербург был сакральным центром для русской культуры и ее создателей. Говоря о сакральном центре, мы используем термин в том смысле, в каком писал об этом философ и религиовед Мирча Элиаде⁶⁴. Среди тех, кто неосознанно воспроизводил миф о потерянном рае в своих текстах, был и Набоков.

Об утрате рая мы заговорили не случайно. Миф о Петербурге как о «городе-рае» начал разрабатываться чуть ли не с самого момента основания города на Неве. Об этом пишут современные исследователи: «Для русского культурного сознания привычно сосуществование двух противоположных взглядов на Петербург, естественна его “двойственная”, амбивалентная природа. Такая “двойственность” стала складываться со времени основания города, когда параллельно стали развиваться две мифологические линии, приведшие в итоге к сотворению его сложного, неоднозначного образа. Одна была начата литературой, другая – народным балаганом, и если первая творила миф о “Райской земле”, то вторая – об “адском подземелье”, постоянно напоминая о Конце Света»⁶⁵. Литература – искусство в достаточной степени

⁶⁴ Элиаде М. Миф о вечном возвращении // Элиаде М. Избранные сочинения. М.: Ладомир, 2000. 414 с.

⁶⁵ Косицин А. А. Физиология Петербурга в сборнике-манифесте писателей «натуральной школы» // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2008. № 1 (60). С. 118.

рациональное и принадлежащее к «высокому» слою культуры – представляла Петербург сакральным центром, фольклор же, наоборот, видел его местом, лишенным чего-то «священного», бессмысленное и страшное. Об этих же двух тенденциях говорил и Ходасевич в заметке о стихах А.П. Ладинского «Северное сердце» (1932): «Если не ошибаюсь, традиция воображать Петербург не таким, каков был он в действительности, возникла одновременно с самим Петербургом. Его очень рано начали называть Парадизом. <...> Парадизный, пальмированный, эрмитажный Петербург жил полной жизнью больше ста лет. ... Первый удар был ему нанесен наводнением 7 ноября 1824 года, второй, уже сокрушительный, – 14 декабря 1825 года. Этими двумя датами можно определить возникновение второго, быть может, столь же фантастического, но уже иначе воображаемого Петербурга – двуликого, мрачного, демонического. Отсюда идет вторая традиция в восприятии и изображении города <...>»⁶⁶.

Развивая эту идею, современные исследователи Р. Тименчик и В. Хазан констатируют следующий момент: Петербург для литераторов-эмигрантов стал символизировать потерянный рай, а изгнание из него представлялось им ни много, ни мало как поворотный пункт российской истории. Тот самый Медный всадник, по мнению ученых «символ символа» отступил в историческое небытие и уступал место кумирам новых времен. Таким образом, выявлены две традиции, две линии «снов» о Петербурге.

В творчестве Набокова присутствуют оба этих полюса: Петербург детства и юности для него «райская земля», в послереволюционный период же северная столица казалась ему преимущественно «адским подземельем». При последовательном и внимательном чтении можно заметить, что «райская» точка зрения у Набокова преобладает, светлые и возвышенные интонации в текстах о Петербурге встречаются куда чаще. Оказавшимся в насильственном изгнании, лишенным возможности вернуться русским людям недостижимый

⁶⁶ Ходасевич В.Ф. Северное сердце // Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: в 4 т. М.: Согласие, 1996. Т. 2. С. 224.

Петербург действительно казался раем. Эту тенденцию отмечала А.А. Ахматова, однажды высказавшаяся о том, что в эмиграции с литераторами происходят странные вещи: пока Саша Черный был жителем Петербурга, он видел его исключительно в мрачных цветах, замечая только смрад, мещанство и пошлость, но после того, как он был вынужден уехать, Петербург стал ему видаться раем, на фоне которого не стало ни Парижа, ни Средиземного моря.

В автобиографической книге «Другие берега» упоминаются многие петербургские реалии, связанные с детством писателя. Они появляются в более или менее переработанном виде и в других его романах и рассказах. Прозвучала в романе и история о том, как мама маленького Володи Набокова уезжает за подарком заболевшему сыну. В реальности мальчик лежит в кровати и «видит», т.е. зрительно представляет себе, как ее сани едут по петербургским улицам, и в описании дана подробная петербургская топонимика. Набокову купили гигантский рекламный карандаш Фабера, сделанный как настоящий, только в десятки раз больше. Разумеется, на самом деле, рассказывая эту историю, автор намекает на раннее «посвящение» в «русские писатели». При этом указание на огромный размер карандаша можно истолковать как символ, указывающее на то, что его обладателю суждено стать по-настоящему большим писателем.

Подтекст «литературной инициации», выраженный посредством лермонтовского и пушкинского кодов, возникает в двух связанных между собой рассказах Набокова из сборника «Соглядатай» – «Обида» и «Лебеда». Героем обоих произведений является мальчик Путя. Созвучие тем рассказов прослеживается и на уровне звучания названий («обида» – «беда»). Тема Петербурга в «Обиде» тоже связана с темой русской культуры. В понятие «Петербург» у Набокова обязательно входят и петербургские предместья, расположенные в них загородные имения – за несколько лет до революции он получил в свое владение подобное имение. К тому же, стоит упомянуть и о том, что загородный мир – это сады и парки, пространства, являющиеся метафорами

рая. В разных произведениях Набокова упоминается о волшебном фонаре. Так, в романе «Другие берега» сеанс волшебного фонаря устраивает гувернер, которому автор дает фамилию Ленский, что является явной отсылкой к пушкинскому роману в стихах «Евгений Онегин». Есть этот сюжет и в рассказе «Обида», где использована аллюзия на поэму Лермонтова: главный герой рассказа Путя гостит в Петербурге на Пасху у семьи Козловых, где читали вслух «Мцыри» и показывали волшебный фонарь.

В сюжете рассказа о конфликте в детской компании можно увидеть лермонтовский подтекст, традиционный романтический мотив отвергнутой, непонятой личности. Девочки из детской компании решают не общаться с Путеем, объясняя это тем, что он «ломака». В ходе игры Путию забывают, он оказывается в одиночестве. Прочтение рассказа в контексте лермонтовской поэзии показывает историю о детской обиде как знак возникновения романтической проблематики, соотнесения ее с мифологией.

В своем эссе «О Сирине», анализируя творчество Набокова, В.Ф. Ходасевич определил основную тему его творчества как жизнь художника и жизнь приема в сознании художника. Это определение можно несколько дополнить, сформулировав данную тему как «жизнь исключительной или считающей себя таковой личности». Начиная с романа «Защита Лужина», героями Набокова становятся герои, претендующие на избранность, оправданно или нет. Гениальный шахматист Лужин, карикатурист и график Роберт Горн, Герман Карлович, Цинциннат Ц., Годунов-Чердынцев, Себастьян Найт, Гумберт Гумберт, Джон Шейд, Чарльз Кинбот – все эти люди или неоправданно считают себя юберменшами (от немецкого выражения *übermensch* – сверхчеловек), т.е. теми, кому позволено больше, чем другим людям, или они действительно являются ярко одаренными и высокоразвитыми личностями, во всем превосходящими других. Обратим внимание на то, что такой герой и его противостояние обществу является вариацией (правда, каждый раз по-набоковски изощренной) традиционной романтической темы

«поэт и толпа», разнообразные варианты конфликта личности с окружающим миром, симпатии автора на стороне духовно богатой личности. Рассказ «Обида» повествует о первом знакомстве набоковского протагониста с романтической мифологией и погружении в нее, которое на фоне петербургской усадьбы устраивает сама жизнь. Мальчик Путя представляет собой любимый набоковский образ героя в детстве. Как указывал сам автор, он наделил автобиографическими чертами трех героев рассказа: Путя, Васю и Володю.

К тематике творчества Лермонтова отсылает само название рассказа «Обида». Главный герой упоминаемой в произведении поэмы «Мцыри» попадает в монастырь ребенком, примерно в возрасте Пути. Как и Путя, он оказывается одиноким и чужим среди монахов в монастыре, убежав, скитается по горам. Образ ребенка в поэзии Лермонтова появляется часто, тема детства его вообще очень интересовала и была важна («Ребенку», «Ребенка милого рожденье», «Казачья колыбельная песня»). В Путе, которого постоянно преследуют несправедливости и обиды, можно обнаружить черты лермонтовских героев. Так, никто не видит его замечательного выстрела и попадания в центр мишени, ему достается завидная роль ведущего в палочку-стукалочку, но дети хором просят, чтобы водил Яков Семенович, он с самого начала не понят, отвергнут компанией, нежелателен на празднике. Все это происходит в имении под Петербургом. Смысл рассказа можно выразить фразой «я – как Лермонтов», «я страдал, как он».

Обнаружение связей и проведение параллелей с жизнью и биографией Пушкина – характерный художественный прием в творчестве Набокова. Например, в романе «Другие берега» подчеркивается, что предки отца писателя находились в разнообразных родственных связях с семействами Данзасов, Пушиных, Шишковых и Аксаковых. Завершает этот пассаж неожиданной фразой о том, что когда раненого внесли в карету Геккерна, было уже темно

(имеется в виду, конечно же, пушкинская дуэль). Экономку своего имени в Выре Набоков сравнивает с Ариной Родионовной.

В работе «Истина Пушкина в творческом сознании В. Набокова» А. Бессонова пишет, что Пушкин и отец главного героя выступают как две ипостаси единого – гениального – существа, как нравственный образ отца поэта, именно отцовское начало ощущается Набоковым в Пушкине и является для писателя житнетворческим фактором. В.В. Шадурский в исследовании «Интертекст русской классики в прозе Владимира Набокова» также указывает на то, что Набоков считал Пушкина одним из своих литературных «отцов». В романе «Дар», вспоминая свое детство, Годунов-Чердынцев, во многом автопсихологический герой «Дара», вспоминая свое детство, говорит, что с голосом Пушкина сливался голос отца. Пушкин для Набокова – одна из самых значимых фигур классической русской литературы, отношение к нему у Набокова не менялось никогда, его произведения он всегда оценивал чрезвычайно высоко. Набоков – автор объемных комментариев к «Евгению Онегину», а также статьи «Пушкин или Правда и правдоподобие», в которой видно, что юношески восторженное отношение к Пушкину не оставляло Набокова в течение всей жизни.

Пушкинский код очень важен для понимания другого рассказа про Путию под названием «Лебеда» (1932). В этом рассказе, в основе которого также события реальной набоковской биографии, повествуется о несостоявшейся дуэли отца Пути. В школе, описанной в рассказе, узнается Тенишевское училище, в котором учился сам писатель. Детство в училище, отношения с однокашниками – все это не может не напомнить лицейское детство Пушкина. О том, что у отца дуэль, Путия узнает на уроке русской литературы, где проходят Тургенева, и ошибается, записывая на доске строчку Аполлона Майкова. Как это характерно для произведений модернизма и творчества Набокова рассказ насыщен литературными реминисценциями. Перед сном Путия вспоминает дуэль Онегина и Ленского. Упоминание «Евгения Онегина»

присутствует и в другом рассказе Набокова про дуэль под названием «Подлец» (1927). Очевидно, что явление дуэли воспринимается Набоковым сквозь призму русской литературы и биографий самых ярких ее представителей. Но в данном случае нам важен подтекст рассказа: «я – сын того, кто дрался на дуэли», «отец дуэлянт, как Пушкин и Лермонтов».

Наличие кода русской классики в тех набоковских произведениях, действие которых разворачивается в Петербурге (либо же в петербургских предместьях, хорошо знакомых Набокову, ежегодно проводившему там в детстве лето), указывает насколько сильно в сознании писателя петербургское детство переплетено с базисными сюжетами русской классики. Детство в Петербурге и русская классическая литература – основные столпы его художественной Вселенной. Подтверждением этой тенденции служит и рассказ «Адмиралтейская игла» (1933) из сборника «Весна в Фиальте» (1956). Рассказ о первой любви, разворачивающейся в Петербурге на фоне революции, назван одной из хрестоматийных строчек Пушкина.

Изображение города как места сюжетного действия не однажды привлекало внимание исследователей. Интерес к мифу Петербурга достиг своего пика в те времена, когда структуралистский метод анализа культурной реальности был преобладающим в гуманитарных науках, т.е. во второй половине XX века. Ученые – представители структурно-семиотического направления восприняли Петербург как сложнейшую совокупность знаковых систем, которая должна быть подвергнута анализу. «Отсутствие истории вызвало бурный рост мифологии», – говорит о создании Петербурга Ю.М. Лотман в статье «Символика Петербурга и проблемы семиотики города»⁶⁷ (1984). Ученый пришел к следующему выводу, что к 30-м годам XIX века, Петербург превратился в город культурно-семиотических контрастов, что спровоцировало интеллектуальную жизнь, невероятную в своей интенсивности. По мнению основателя школы тартусского структурализма, Петербург может

⁶⁷ Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // История и типология русской культуры // СПб.: Искусство-СПб., 2002. С. 213.

по праву считаться уникальным городом во всей мировой цивилизации, по количеству текстов, ассоциаций, связей и кодов, накопленный за небывало короткий срок существования.

Анализируя тему Петербурга в поэзии эмигрантов, Тименчик и Хазан выделяют несколько присущих ей особенностей, приглядевшись к которым внимательнее, можно понять, насколько важную роль играл контекст эмигрантской литературы в становлении Владимира Набокова как писателя. К основным особенностям литературы эмиграции первой волны отнесем, вслед за исследователями этого периода, приверженность традициям русской литературы, почитание творчества Пушкина, а также воспоминания о Петербурге и его словесные изображения, склонность к жанру экфрасиса в описаниях города как картины⁶⁸. Общие для эмигрантов тенденции станут сквозными и базисными в творчестве Набокова, приобретя многомерность и масштабность, например, в стихотворении «*Ut pictura poesis*» («Поэзия подобна живописи») ⁶⁹ (1926). С этим связана также одна из важнейших набоковских тем – тема визуальности, отражающая его философию зрения и видения.

Набоков был крепко связан с литературным контекстом эмиграции и существовал в его рамках – это видно не только на тематическом уровне, но и на стилистическом. Творческая манера писателя формировалась в русле эмигрантской литературы, что прослеживается на стилевом и содержательном уровнях⁷⁰.

Однако, разрабатывая общие для многих писателей-эмигрантов темы и мотивы, используя известные приемы, Набокову удалось создать масштабный художественный космос (эквивалент мифологического универсума), выйдя

⁶⁸ Тименчик Р., Хазан В. Петербург в поэзии русской эмиграции (первая и вторая волна). СПб., Академический проект, 2006. С. 19-23.

⁶⁹ Набоков В.В. *Ut pictura poesis* // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2004. Т. 2. С. 557.

⁷⁰ Кибальник С.А. Набоков и Газданов (о романе Набокова «Подлинная жизнь Себастиана Найта») // Новый филологический вестник. М.: Институт филологии и истории РГГУ, 2011. № 1. С. 36-46.

далеко за рамки литературы русского зарубежья. Интересное наблюдение делает в своей статье «Гайто Газданов: традиции и творческая индивидуальность» Т. Красавченко: «Если Набоков одержим русскими вопросами: памятью о России, о своем русском детстве как рае и в своих лучших вещах ведет целенаправленный диалог с русской традицией, – то Газданов не “заиклен” на русской теме. Он задается вопросами, которые диктует ему внутренний опыт человека, рожденного российским пространством, но осознавшего себя как личность и писатель в другом, чуждом мире, в мире культурного пограничья, где остро ощущает свое одиночество»⁷¹. Память о России, ностальгия по детству – вот истинная основа сюжетов о романе с нимфеткой (отношения с девочкой-ребенком тоже можно понимать как гротескную вариацию истории о «возвращении в детство», то же можно сказать и о романе «Бледное пламя» и его сюжете о короле, сбежавшем из страны Земблы, где произошла революция).

В романе «Подвиг» (1930) писатель Бубнов принимает у себя дома начинающих литераторов. Он считает всех их людьми очень небольшого таланта и по выражению автора «праведно царит» среди них, слушая с полупрезрительным выражением лица стихи о тоске по родине или о Петербурге, причем в этих стихах должен обязательно упоминаться Медный всадник. По этим строкам из романа можно заключить, что в 1932-м году, когда роман был опубликован, тема Петербурга уже представлялась Набокову шаблонной и пошлой. Видимо, такой она казалась ему уже в самом начале 20-х годов, и поэтому он не включил в свои сборники, опубликованные в газете «Руль» длинные стихотворения о Петербурге. Комментаторы романа «Подвиг» считают, что здесь Набоков иронизирует над этими стихами, не включенными им в собрание сочинений. В приведенном фрагменте также важно упоминание о «непременном присутствии» Медного Всадника – это не просто высмеивание штампа, но подчеркивание актуальности Пушкина для молодых эмигрантских

⁷¹ Красавченко Т. Гайто Газданов: традиции и творческая индивидуальность // Газданов Г. Собр. соч.: в 5 т. М.: Эллис Лак, 2009. Т. 1. С. 659.

писателей, да и для эмиграции как таковой. Набоков и сам был таким – юношей с плохими стихами, в которых упоминается Пушкин и Медный Всадник. Ему важно отстраниться от шаблонных образов Петербурга, поставив на их место воспоминания о детстве – собственном рае.

Кроме того, в общем контексте эмигрантской литературы возникает и библейская параллель с «изгнанием из рая», которая занимает видное место в эмигрантской мифологии⁷². Сюжету о потерянном рае посвящена статья Виктора Ерофеева, предваряющая первое издание в России собрания сочинений Набокова. В статье все творчество писателя представлено как один «метароман потерянного рая»⁷³. Рассуждая об автобиографическом романе «Другие берега» (1953-1954), комментируя обращение Набокова к раннему детству, он говорит: «Младенчество – это предельное приближение к “другой” реальности, посильный выход из системы “земного времени”»⁷⁴. Здесь критик приблизился к пониманию тех процессов, что начали происходить с Набоковым уже на начальном этапе его литературного пути. В какой-то момент рефлексия об изгнании из рая приведет к созданию образа *solus rex*’а, «одинокого короля», который в американский период творчества появится в романе «Пнин» (1957) с добродушными юмористическими интонациями, а в романе «Бледное пламя» (1962) будет подан гротескно и саркастично. Наконец, осознание невозможности возвращения в Петербург и в Россию даст пищу для размышлений о прошлом, о невозможности возвращения вообще, о характерных свойствах и смысле памяти («Защита Лужина» (1929-1930), «Парижская поэма» (1943), «Прозрачные вещи» (1972)).

Один из важнейших для современной мифопоэтики трудов – работа французского историка религий румынского происхождения Мирчи Элиаде

⁷² Тименчик Р., Хазан В. Петербург в поэзии русской эмиграции (первая и вторая волна). СПб.: Академический проект, 2006. С. 42.

⁷³ Ерофеев В. Русская проза Владимира Набокова // Набоков В.В. Собр. соч.: в 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 1. С. 3-32.

⁷⁴ Там же. С. 3

«Миф о вечном возвращении»⁷⁵ (1949). Создавая ее, Элиаде проанализировал огромное количество материала: его интересовало устройство праздников, ритуалов, религий, храмов и других сакральных объектов и действий. С самых первых страниц книги Элиаде формулирует идею об ином типе времени, который противостоит современному привычному линейному, историческому времени. С его точки зрения, поскольку для архаического человека любое действие имеет смысл только тогда, когда оно связано с высшими, сакральными слоями бытия, то все праздники и ритуалы служат одной цели: выходу за пределы линейного времени и попаданию во время изначального Творения, туда, где по большому счету, никакого времени нет. Это и есть возвращение в рай, обретение рая. Текущие ситуации там обнуляются и обновляются, весь накопленный жизненный груз как бы сбрасывается, что способствует получению ресурса для дальнейшей жизни. Элиаде видит в таком «вечном возвращении» спасение для современного человека, страдающего, по его мнению, от «ужаса перед историей», от конечности и необратимости всего, что с ним происходит. Существование такого «идеального» времени, попытка прорыва к Творению, туда, где, по большому счету, ничего невозможно потерять, потому что в циклическом времени все возвращается, и стала владеть умом Владимира Набокова. Так, в «Парижской поэме» (1943) лирический герой признается, что «почел бы за лучшее счастье» «очутиться в начале пути, /наклониться – и в собственном детстве / кончик спутанной нити найти», в конечном итоге «узнав свой сегодняшний миг». Здесь сформулирована, если можно так выразиться, набоковская «программа-максимум», главная цель всех его внутренних исканий. О подобных явлениях писал в работах о мифе Элиаде. Суть его концепции заключается в следующем. В земном времени царят линейность, необратимость, движение от начала к концу, от рождения к смерти. В процессе земного пути накапливается груз потерь, которые нельзя вернуть назад, ощущается давление конечности жизни. Во времени циклическом,

⁷⁵ Элиаде М. Миф о вечном возвращении // Элиаде М. Избранные сочинения. М.: Ладомир, 2000. 414 с.

мифологическом, ничего этого не происходит, в нем все, что однажды случилось, происходит заново. По большому счету, знаменитое «времени больше не будет» из Откровения Иоанна Богослова можно считать своеобразным лозунгом такого воображаемого пространства. В нем действительно человечество избавилось бы от большинства одолевающих его страданий и страхов, так как многие из них несомненно имеют природу, связанную со временем.

В набоковском художественном мире Петербург был тем, что в терминологии Элиаде называется «сакральным центром». Это место, находясь в котором человек попадает в циклическое время, избавляющего от груза времени и накопленного опыта существования. Упрощенно говоря – это рай, где никогда не проходит блаженство Творения. В противовес этому пространство эмиграции является «профанной периферией», территорией мирского, где время линейно, а груз истории и опыта накапливается. К таким центрам, как правило, ведет дорога, вот как описывает ее Элиаде: «Дорога, ведущая в центр, – “трудная дорога” (durohana) ... изнурительна, полна опасностей, ибо по сути своей она является переходом от мирского к сакральному; от эфемерного и иллюзорного к реальности и вечности; от смерти к жизни; от человека к божеству. Обретение “центра” приравнивается к посвящению, инициации: существование, еще вчера мирское и иллюзорное, сменилось новым существованием, реальным, длительным и плодотворным»⁷⁶.

Гораздо ранее об этом, как представляется, писал Набоков в романе «Подвиг» (1932). Один из важнейших в нем эпизодов – впечатления Мартына Эдельвейса, главного героя, от картины, которая висела в детстве над его кроватью. Мама читала маленькому Мартыну сказочную историю о мальчике, перебравшемся в картину, над кроватью висела аналогичная картина (с тропинкой, что добавляет символики). Всю свою последующую жизнь Мартын будет спрашивать себя, не получилось ли так, что он в самом деле перебрался в

⁷⁶ Элиаде М. Миф о вечном возвращении // Избранные сочинения; Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское. М.: Ладомир, 2000. С. 35.

эту картину и не было ли это началом того путешествия, которым обернулась вся его жизнь. Чрезвычайно важен тот момент, что под этой картиной Мартын молился перед сном, – это откровенное указание на большую значимость, сакральность происходящего. Тропинка на картине здесь выступает как очевидный символ пути, который предстоит герою. Так начался путь Мартына к себе, закончившийся побегом в Россию, к сакральному центру, к Творению.

Описывая в своей книге архаическое мировосприятие, Мирча Элиаде отмечает, что подлинно реальным, несущим смысл для человека древности являлось только то, что причастно к реальности трансцендентной, миру сакрального. Возможно, эти идеи в какой-то степени могли бы объяснить поведение героев Набокова. Например, то пренебрежение к окружающей реальности, которое испытывает герой «Машеньки» Ганин. Все, что происходит в его берлинском пансионе, кажется ему пустым и бессмысленным, в противовес заново переживаемой первой любви на фоне Петербурга и петербургских пригородов. Вокруг него – мирское, в его памяти – сакральное. Это и есть подлинное, святое и абсолютно реальное. Герой «Машеньки» проходит в мечтах этот путь и обретает себя заново, теряя необходимость встречи с реальной Машенькой – все, что ему нужно, уже свершилось внутри него. Такой же путь к себе будут потом с разным успехом проделывать другие набоковские герои – например, Лужин и Пнин. Этим объясняется то значение, которое придавал Набоков теме памяти.

Постепенно осознавая необратимость утраты России и Петербурга, понимая, что это драма, которая не отпустит его всю жизнь, Набоков пытается в своем творчестве найти ответ на вопрос о возможности возвращения и обретения былого, утраченного рая. Эта ситуация и послужила стартовой точкой для рефлексии на тему: как переосмыслить земное время, сделать его абсолютные законы относительными. Она же стала началом для процесса мифологизации Петербурга, город его детства начинает пониматься как место

изначального творения, тот сакральный центр, где сбрасывается груз земного времени.

В зрелых набоковских текстах мотив возвращения является одним из доминирующих. Набоков будто никак не может решить: возможно ли возвращение или нет? Именно идея возвращения является базовой для циклического времени, которым, по Элиаде, архаический человек спасался от страха истории. Она пронизывает большое количество стихотворений и романов Набокова. Так реализовывалось его стремление обновить время, повторно реализовав космогонический акт. Петербург при таком взгляде становится в один ряд с Небесным Иерусалимом и священными горами, местом непрерывного осуществления космогонического акта, попав в которое, можно обрести себя заново.

Сама по себе петербургская тема возникает у Набокова уже в текстах из сборника «Стихи» (1916). Это стихотворения «Столице» и «У дворцов Невы я брожу, не рад...», в которых очевидно влияние поэзии А.А. Блока на уровне образов, метрики и ритма. Оба этих текста обращают на себя внимание меланхолическими интонациями, что отчасти обусловлено очень юным возрастом автора, а отчасти – литературной модой. Обитая в Петербурге физически, лирический герой стихотворения не ощущает его раем. Отчасти потому, что символистская традиция, под влиянием которой находился тогда Набоков, предписывала определенную инфернальность взгляда на мир («бледные губы» и «тусклые взгляды»), а отчасти потому, что детство – первозданный рай – было уже утрачено. В обоих стихотворениях используются цветные, «зрительные» эпитеты, что можно рассматривать как начало формирования характерной визуальной поэтики Набокова, поиски соответствия между цветом, формой и смыслом. В это время поэтом еще владеют вполне традиционные «призрачные» петербургские мотивы – в тексте присутствуют «облики снов», «тени могил». А в целом, вся «расплывчатость», присущая ключевым образам стихотворения, осязаемая «неконкретность»

изображаемого, заставляет вспомнить о поэзии символистов, причем не только Блока, но и В. Брюсова, в частности о его тексте «Тень несозданных созданий...» (1895). В дальнейшем соотношение иллюзорного и реального миров, мотив их взаимного перехода станет одним из важнейших для Набокова.

Стоит обратить внимание на то, что Набоков перенимает из поэзии символизма склонность к нестандартным цветовым оттенкам, передаваемым сложносоставными прилагательными («желтовато-лиловые» огни, «фиолетово-черная» вода), присущую, например, Иннокентию Анненскому, характерный для поэзии символистов дольник, а также упоминание технологий XX века, присущее и зрелому Набокову, уже прозаику («гул и звонки трамвая»). Лирический герой бродит по дискомфортному для него Петербургу, беседуя с безбрежностью. Рая нет, он уже утрачен. И его потеря случилась после окончания детства. Так перестало ощущаться абсолютное время Вечности, а за этим последовали и другие вехи пути, ведущего вдаль от Творения. Это был первый этап расставания с раем.

Вторым этапом была эмиграция и гибель отца. В сборнике «Горний путь» (1923) уже отчетливо виден элегический вектор, склонность к сожалению о прошлом. В третьем стихотворении сборника сюжет о возвращении в места, где было изначально обретено счастье, сочетается с таким ритмико-синтаксическим рисунком, в котором становятся видны признаки уникальной стилистики позднего Набокова. Изобилие анжабманов в тексте создает эффект прозаизации, а несколько механистическое перечисление через запятую визуальных впечатлений, выделение из видимого пространства вспоминаемого конкретных фрагментов (каждый из которых представляет собой часть пейзажа) – это зерно, из которого возникнет та поэтика Набокова, которую знает современный читатель. Кроме того, в сборнике не обойдена и петербургская тема: в нем есть стихотворение под названием «Петр в Голландии» (1919), посвященное созданию Петербурга. Уже в этом цикле

текстов начинается мифологизация Петербурга, мифологизация России, конструирование образа рая, в который он будет всю жизнь стремиться, чтобы пройти через очищение и перерождение.

Картина Петербурга, репрезентируемая в ученических стихотворениях Набокова, резко отличается от той, что возникает в его текстах, написанных в эмиграции. Если в «школьный» период тексты Набокова находились в русле символистской традиции, то во времена эмиграции он стал писать с опорой на Пушкина и «золотой век» русской поэзии. Урбанистические мотивы ощутимо теснятся эстетикой города XIX века, в авторскую оптику попадают уже не «трамваи», а «рысаки и сизокрылые шинели». Чувство неуюта и инфернальную атмосферу сменяет ностальгия по погибшему миру русской аристократии, ее стилю жизни и манере времяпрепровождения. Подробно и детально это передано, например, в стихотворении «Петербург» (1921), где описывается дом, в котором «пел рояль», а теперь «пахнет ладаном в столовой» – персональные семейные столовые были только у обеспеченных слоев общества, у них же практически всегда было домашнее музицирование, да и все стихотворение отличается архаическими, старинными интонациями, лишенными следов модернизма.

Ему противостоит настроение стихотворения «Петербург» (1923), где город назван героем «мой легкий, мой воздушный Петербург...»⁷⁷. Здесь рай обретает вполне конкретные, четкие, при этом абсолютно идиллические черты. Свет, счастье, покой, гармония – вот что по преимуществу стало преобладать в набоковском Петербурге. Это уже настоящий рай, это место, куда он будет стремиться всю жизнь.

В ранних стихах Набокова возвращение, как правило, происходит в мечтах – этот сюжет сливается еще с одним важным для Набокова мотивом сна, фантома, мечты, грандиозной набоковской темой иллюзорной реальности, философией воображения, фантазии. В стихотворении «Так вот он, прежний

⁷⁷Набоков В.В. Петербург («Мне чудится в рождественское утро») // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 1999. Т. 1. С. 597.

чародей...» появляется строчка: «брожу в мечтах, где брел когда-то», а рядом возникает образ «тени», бредущей рядом с лирическим героем. Тема призрачности, мечтаний неотделима от Петербурга.

Мираж, фантазия, иллюзия – важная составляющая петербургского мифа. Петербург сам по себе принято характеризовать как «фантастический», «миражный», «ирреальный», «умышленный». Тексты же о нем – это «греза о грезе»⁷⁸. Город на Неве – мираж, а стихи Набокова о вспоминаемом Петербурге – это мираж о мираже, причем этот второй мираж является воспоминанием о каждодневных встречах еще с одним миражом. Сам по себе созданный текст – это греза, его сюжет – герой грезит о грезе, фантазирует о фантазии.

В стихотворении «Так вот он – прежний чародей...» Петербург имеет две стороны. С одной стороны, он предстает как светлый, идиллический, возвышенный, а с другой – как мрачный, опустевший, поверженный. Эта двуплановость Петербурга часто возникает в разных текстах Набокова, например, в романе «Машенька» (1926). Здесь рассказано, с одной стороны, о том, как в прошлом на петербургских улицах и в петербургских музеях протекает первый в жизни роман главного героя, а с другой стороны – поэту Подтягину в берлинском пансионе снится сон, в котором Петербург видится ему таким, каким стал. Во сне Подтягин знает, что идет по Невскому, хотя ничего похожего на Невский проспект не наблюдает. Небо во сне Подтягина черное, хотя он знает, что сейчас день. У всех домов – косые углы, через улицу переходит человек и целится ему в голову. Так реализуется миф о проклятом Петербурге, сатанинском Петербурге – он сделался таким в результате революции. Обратим внимание на то, что Петербург представлен автором как грезящийся, существующий только во сне и вымысле. Он продолжает быть грезой, но смысл мотиву «кажимости» северной столицы Набоков здесь придает совсем иной (он в таком виде достаточно часто встречается в

⁷⁸ Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс-Культура, 1995. С. 259.

литературе эмигрантов). Представление о Петербурге как о «городе-призраке», «мираже», «фантазии» естественно вытекает из истории возникновения этого города и его места в истории России и Русском мире.

Герой повести Достоевского «Записки из подполья» (1864) не случайно называет Петербург самым умышленным городом на всем земном шаре. Во-первых, Петербург был создан искусственно, во-вторых, географически он был расположен таким образом, что волей-неволей порождал у его жителей мысли по типу «как и зачем здесь вообще могут жить люди», в-третьих, будучи «окном в Европу», он был ориентирован на европейские образцы, что дисгармонизировало со всей остальной Россией. Рассуждая об антагонизме Петербурга и Москвы, В.Н. Топоров писал: «Речь идет о важнейшей пространственной характеристике, совмещающей в себе черты диахронии и синхронии и имеющей выход в другие сферы (вплоть до этической). Москва, московское пространство (тело), противопоставляется Петербургу и его пространству, как нечто органичное, естественное, почти природное (отсюда обилие растительных метафор в описаниях Москвы), возникшее само собой, без чьей-либо воли, плана, вмешательства, – неорганичному, искусственному, сугубо “культурному”, вызванному к жизни некоей насильственной волей в соответствии с предумышленной схемой, планом, правилом. Отсюда – особая конкретность и заземленная реальность Москвы в отличие от отвлеченности, нарочитости, фантомности “вымышленного” Петербурга»⁷⁹. В результате, у всех, кто пытался постичь Петербург, его идею и концепцию, на каком-то этапе не могло не возникнуть ощущение противоестественности, неуместности, чуть ли не некоторой нелепости Петербурга – а ведь там, помимо всего прочего, была сосредоточена российская государственность. И вопреки собственным же словам, высказанным в эссе «Николай Гоголь» (1944), Набоков не ощущает Петербург как странный фантом, прихоть Петра Первого. Характер фантома и

⁷⁹ Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М.: Прогресс-Культура, 1995. 624 с.

иллюзии в романе «Машенька» зачастую носит как раз то, что принадлежит реальности Берлина: Ганину постоянно кажется, что поезд, проходящий рядом, на самом деле едет через его пансион, который при таком взгляде становится как бы ненастоящим. Жители этого дома именуется в романе «семь русских потерянных теней». Иллюзорным дом кажется и машинистке Кларе: «А голоса все звучали, – и Кларе казалось, что она живет в стеклянном доме, колеблющемся и плывущем куда-то»⁸⁰.

Иллюзия – это жизнь Ганина в Берлине. Работа на киносъемках, обеспечившая ему средства к существованию, описывается метафорой «продавать свою тень». Когда он принимается воссоздавать в уме свою первую любовь, то становится тенью сам: «Тень его жила в пансионе госпожи Дорн, – он же сам был в России, переживал воспоминанье свое, как действительность. Временем для него был ход его воспоминанья, которое разворачивалось постепенно»⁸¹.

Мечта, фантазия, греза, сон, по Элиаде, – это один из способов победить «историческое время», вознестись над ним, попасть в мир циклического времени и прикоснуться к Творению. Потому-то в художественном мире Набокова и отведено такое важное место мечтам, грезам, фантазиям и вымышленной реальности. Именно они дают возможность обрести себя, стать целым и подлинным, добраться до настоящего. Мир Берлина, пансион госпожи Дорн – это профанная периферия, это то, что не имеет никакого «небесного» первообраза. Петербургские пригороды, сам Петербург, роман с Машенькой – это сакральный центр, где происходит Творение, а человек избавляется от груза бытия.

Очевидна двойственность эмоций и чувств Набокова по отношению к потерянному Петербургу: с одной стороны, он много и радостно говорит о возвращении и восстановлении того, что было, с другой стороны, печально и

⁸⁰ Набоков В. В. Машенька // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 1999. Т. 1. С. 61.

⁸¹ Там же. С. 73.

горестно констатирует то, что он утрачен навсегда. Эти две полярные сентенции звучат в его прозе и, особенно, в стихах с одинаковой четкостью и регулярностью. Не менее важна мысль о возвращении, характерная для лирики раннего Набокова, вызывающая ассоциации с концепцией вечного возвращения, явленной в архаических верованиях и ритуалах.

Сама по себе тема возвращения впервые появляется в творчестве Набокова в 1920 году, хотя о Петербурге там еще не упоминается. Стихотворение «Возвращение» (1920) прямо задает параллели между возвращением изгнанников из России на родину и Пасхой. Уже в самой первой строфе стихотворения мы встречаем пасхальный фразеологизм «воистину воскрес». А во второй строке этой строфы возникает образ благовеста – особой разновидности церковного колокольного звона, возвещающего о начале богослужения. Пасха, праздник Христова Воскресенья в стихотворении связывается с возвращением странников на родину. Уже это задает очевидный сакральный смысл всему происходящему: возвращение в Россию – акт в высшей степени сакральный. Очевидно, что под возвращающимися странниками понимаются русские эмигранты, волею судеб оказавшиеся в Европе. Набоков говорит, что по возвращении они найдут «могилы голые» и «глухие, дымящиеся развалины», среди которых «легла пугливая радуга» – тем не менее, отстроить старый мир, вернуть подлинную отчизну, по его мнению, ещё возможно.

Развитие лирического сюжета стихотворения прямо отсылает к процессу творения, к созданию Космоса из Хаоса. Набоков прямо возвещает, что вернувшиеся начнут строить, с чистым умом и ясным сердцем. Заканчивается стихотворение мыслью о том, что все, кто находился в изгнании, научились любить и понимать Родину, как бы поднялись на другой уровень духа. В общем и целом картина, изображаемая в стихотворении, дает понять, что Россия и попытки в той или иной форме обрести ее заново занимают в иерархии ценностей Набоков наивысшее место.

Мотив строительства в этом стихотворении очень важен, он отсылает прямо к концепции Мирчи Элиаде. Это ритуал приданию территории некоей формы, делающей ее реальной. И в данном случае мы имеем дело с тем же повторением акта Творения. Как Бог упорядочил хаос, создав из него бытие, так и вернувшиеся изгнанники будут творить новый город. Сам по себе сюжет об изгнанных и возвращающихся странниках достаточно архетипичен, он восходит к истории об Адаме и Еве – одной из первооснов человечества, зародившей понятие «потерянный рай» и все семантическое поле, существующее вокруг него.

В стихотворении «Беженцы» (1921) возникает петербургская топонимика. И мечты о строительстве в этих стихах уступают место откровенному скепсису по отношению к идее возвращения в тот подлинный и памятный Петербург. В стихотворении появляются вывески, визуальные знаки – они часто бывают у Набокова связаны с петербургской темой. Трагедия разрыва с родиной в стихотворении выражена в строке о вывесках, язык которых вернувшийся герой не может понять – они кажутся ему написанными на близком, но непонятном языке (*по-болгарски... что ли*). В дальнейшем мы еще не раз столкнемся с тем, что изображая Петербург, – таким ли, каким он ему запомнился или в каких-либо фантастических ситуациях, Набоков практически всегда будет прибегать к образу вывесок – это одна из самых важных, часто встречающихся деталей петербургского уличного пейзажа в его произведениях.

В тексте есть упоминание Исаакиевского собора, который часто встречается как в текстах Набокова, так и других писателей русского зарубежья. Важно, что Исаакий появляется в его поэзии не единожды: он упоминается в стихотворении «Исход» (1924). Храм – это, по Элиаде, строение, всегда имеющее, свою небесную модель, свой небесный архетип. Его упоминание усиливает сакральный контекст всех текстов Набокова о возвращении в Петербург. Это символ абсолютной реальности, маркер

подлинного бытия, дополняющий изображение Петербурга как сакрального центра.

В стихах Набокова того времени, когда до статуса величайшего российского модерниста было еще очень далеко, когда высмеивание разнообразных литературных штампов и анализ клишированных и заезженных ходов еще не сделались его узнаваемым приемом, одним из фирменных способов подчеркнуть свое особое положение в литературе и со стопроцентной гарантией обратить на себя всеобщее внимание, встречаются очень тривиальные образы. Так, например, герой стихотворения «Беженцы» видит сон о березках – благодаря этой символической пейзажной детали предстает наглядный, легко узнаваемый образ родины. Необходимо отметить повтор мотива сна (как одну из вариаций мотива мечты, грезы, фантазии). Этот мотив возникает в впервые в связи с темой утраты и в дальнейшем творчестве Набокова будет играть очень важную роль.

Петербургская тема Набокова не обходится без темы первой любви, без воспоминаний о Валентине Шульгиной. В стихах с петербургской топонимикой, посвященных Шульгиной (конкретно в стихотворении «В.Ш»), чувствуется привкус символизма, (например, Блока), и тема «возвращения в Петербург» звучит с трагическими интонациями. Уйдя с первого плана, религиозная лексика все-таки еще не исчезает из стихов о возвращении полностью – в тексте стихотворения мы встречаем восклицание «о Боже». Также присутствует и постоянный частотный мотив мечты, а также урбанистический образ – вид домов на Мильонной, которые «на вид уж совсем не те».

Тема возвращения варьируется Набоковым различными способами. Лирический герой постоянно фантазирует о том, каким образом он мог бы осуществить свою мечту и вернуться в Петербург. В первую очередь, это подложный паспорт – такая ситуация встречается в нескольких текстах. «От перебоев в подложном паспорте» спит лирический герой стихотворения «К

князю С.М. Качурину» (1947), рисующего опять-таки воображаемое возвращение в Петербург. Монолог лирического героя обращен к участнику Белого движения, князю Качурину, который когда-то рассказал Набокову о том, как можно было бы пересечь советскую границу.

Возвращение с подложным паспортом позже появится в автобиографическом романе «Другие берега». Если в стихах воспроизводится мечта, которая как бы осуществилась, то позже, в «Других берегах» она будет изображена в форме мечтаний героя. В абзаце, в котором говорится о том, как главный герой (а в автобиографической повести он очевидно максимально близок к самому Набокову) часто погружается в фантазии о возвращении на Родину с подложным паспортом, в который раз встречаются мотивы мечты и зрения. Герой сетует на то, что мечтал о таком возвращении (а речь вновь идет не просто о возвращении, но о возвращении в места, где был когда-то счастлив с любимой, Валентиной Шульгиной, выведенной в романе под именем «Тамары» – отметим, что именно так назывался первый роман писателя Вадима Вадимовича, лже-двойника Набокова, повествователя романа американского периода «Смотри на арлекинов») «слишком расточительно». Мечта в данной набоковской метафоре уподобляется некоему богатству, которое можно навсегда истратить. Но это только первая часть метафоры, в следующем предложении герой роман называет процесс погружения в свою фантазию «разглядыванием мучительных миниатюр». Здесь опять звучит тема зрения, пристального разглядывания и мотивы отождествления мечты о прошлом, фантазии о прошлом и восприятием произведения визуального искусства, в данном случае – миниатюры, у которой, по слову Набокова, есть даже мелкий шрифт, что уподобляет работу памяти не только рассматриванию картины, но и чтению, что возвращает нас к теме набоковской синэстезии. Наконец, память в этой же строке прямо называется «внутренним зрением».

В своих стихах Набоков предлагает еще несколько способов возвращения. Любопытно обратить внимание на стихотворение «Лыжный

прыжок», написанное в 1926 году. Оно начинается с того, что Набоков изображает холм, на котором сооружен скат для состязаний. Холм – это образ, имеющий мифопоэтическую семантику, описанную М. Элиаде. Как и гора, он символизирует собой связь земли и неба, он делает сакральной всю территорию вокруг себя. Именно с холма собирается совершить прыжок лирический герой стихотворения. Сам по себе лыжный прыжок очевидно уподобляется в стихотворении некоему «вознесению». Герой обращается к разбежному наклону с просьбой «распать его в дивной пустоте» – подтекст этой просьбы также очевиден, герой стремится стать подобным Христу. Следующие слова героя – желание прыгнуть «под трубы ангельских высот» (снова необходимо отметить эпитет «ангельских») на девятьсот миль. Первое, что герой видит, оказываясь в России – Исаакиевский собор Петербурга. Анализ этого стихотворения показывает, что понимание возвращения как сакрального акта, который находится только и исключительно в руке Божьей, в ранней поэзии Набокова встречается неоднократно, достаточно регулярно, чтобы утверждать с уверенностью тождество постоянство связи этих понятий в созданном поэтом мире.

Разговор о сакральной семантике в стихотворениях Набокова о Петербурге стоит завершить стихотворением «Исход» (1924). Лирический герой наблюдает снегопад и в своем воображении отождествляет его с Петербургом – кружащаяся в вышине снежная мгла напоминает ему мосты через Неву, вновь Исаакиевский собор и Медного Всадника. Все это, по его мысли, плывет по небу к Господу. Петербургу, наблюдаемому в небе, присваивается эпитет «непорочный», что вновь возвращает нас к близости петербургского и сакрального мотивов (а в ряде случаев, в этот ряд встает и мотив возвращения).

Внешний вид Петербурга, в который хотелось бы вернуться, у Набокова показан разным. С одной стороны, это разрушенный революцией город, пораженный и поверженный. Таким он предстает во сне поэта Подтягина в

романе «Машенька», в стихах о Петербурге, в стихотворении «Ульдаборг» (1930). В рассказе «Посещение музея» (1938) и романе «Смотри на арлекинов!» (1974) возникает реальный, современный Набокову Ленинград. Таков город, когда речь идет о действительном, а не воображаемом возвращении, пусть даже в «Смотри на арлекинов!» оно осуществляется в некоей параллельной реальности. Но для Набокова значительно более важна идея возвращения в Петербург своего детства, в идеальный, существующий только в прошлом город – и вот в этом раю детства почти всегда светит солнце и царит идиллия. Это то самое идеальное пространство, которого стремились достигнуть с помощью ритуалов люди архаического сознания (по Элиаде), и куда желает попасть Набоков.

С этой же идиллией связаны и архитектурно-бытовые нюансы набоковского Петербурга. Как правило, в нем редко встречаются детали, относящиеся к индустриальной эпохе, которые он так любил отмечать и описывать на протяжении всего своего зрелого творчества. Куда чаще писатель упоминает такие вещи, как «арку, где в опере Чайковского гибнет Лиза», звук Петропавловской пушки, Таврический музей, набережные, гранитные ограды, сани и след от саней. Идеальный набоковский Петербург, по большому счету, внешне весь принадлежит XIX веку, несмотря на совсем иное семантическое содержание, нежели в русской литературе XIX века. Он практически не совпадает с Петербургом биографическим.

Встреча, о которой мечтает главный герой стихотворения, посвященного «В.Ш.», должна состояться «у дворца, под аркой» – а не где-нибудь в кинематографе или на трамвайной остановке. Вне-технологичность, «старорежимность» той столицы Российской Империи, которую создал в своих текстах Набоков, делает его «идеальным» и подчеркивает, как тесно в сознании Набокова Петербург связан с его юностью. Идеальный набоковский Петербург – еще и столица русской культуры, он постоянно упоминается рядом с именем Пушкина и других «первых величин». Восьмиугольные торцы, гранитная

ограда Невы с пушкинским следом локтя, парки – вот к чему преимущественно тяготеет Набоков, вспоминая город детства и мечтая вернуться в него.

Художественные приемы, выработанные на раннем этапе воплощения темы Петербурга, были использованы Набоковым в дальнейшей работе, здесь же намечены сюжетные ситуации, положения и мотивы. Именно в это время для него стала актуальной тема «двух времен» (которая потом разовьется в тему «двух реальностей» в романе «Смотри на арлекинов» (1973-1974). Тогда он интуитивно открыл для себя подлинную природу времени.

Обобщая все вышеизложенное **в разделе 1.2**, можно сделать следующие **выводы**. Петербургская тема является одной из центральных в творчестве Набокова, она неразрывно связана с магистральными темами его произведений, такими, как тема детства, тема возвращения.

В ранней лирике Набокова петербургская тема тесно связана со зрительными представлениями, визуальным типом образного мышления. Мотивы памяти и зрения переплетаются в его стихах, звучат в картинах городской жизни, наблюдаемых лирическим героем, а также возникающих в воображении персонажей более поздних эпических произведений Набокова, связанных с темой памяти. Его Петербург – центр внутренней вселенной, он сакрален, все, что не соответствует образу идеального святого места, Набоков просто не воспроизводит.

Художественные приемы, сюжетные ситуации и положения, намеченные на раннем этапе воплощения темы Петербурга, были использованы Набоковым в дальнейшей работе, явились основой сюжетных ситуаций, положений и мотивов в его романах. Уже на самых первых этапах литературного пути Набоков уверенно начинает определяться в своем отношении к фундаментальным сюжетам русской литературы. Сама по себе тема возвращения в Петербург связана с куда более сложной и важной набоковской темой – способами возвращения к Творению: «возвращение-память-созерцание»

1.3 Трансцендентная роль оптики в петербургских произведениях

Набокова

Прорыв в циклическое время, в ту реальность, где возможно возвращение в рай, к Творению, требует инструмента осуществления. В архаическом мире, анализируемом Элиаде, эту функцию выполняли определенные календарные даты и ритуалы. В художественном мире Набокова способом приближения к иному времени является память – то, что позволяет двигаться как бы по оси времени – не только «вперед», но и «назад». А для того, чтобы что-то стало объектом воздействия памяти, нужно увидеть это «что-то». Так возникает триада «созерцание–память–возвращение», которая, на наш взгляд, максимально точно описывает петербургскую рефлексивность Набокова.

В уста главного героя важнейшего для нашей работы романа «Отчаяние» (1934) Германа Карловича, персонажа отрицательного, воплощающего все то, что ненавистно Набокову, вложена фраза «высшая радость автора – превратить читателя в зрителя»⁸². Нет сомнений, что в данном случае персонаж максимально приближен к автору. Оптические впечатления являются одним из краеугольных камней его поэтики. Фраза Набокова строится таким образом, чтобы учесть как можно больше нюансов зрительной реальности и впечатлений, от нее полученных. И зрительные впечатления, являясь источником переживаний памяти, становятся инструментом возвращения.

Предваряя разговор о поэтике Набокова, хотелось бы упомянуть тот факт, что во второй половине XX века в гуманитарных исследованиях возникла тенденция, обусловленная резко возросшей ролью визуальных практик в человеческой жизни. Мы имеем в виду так называемый «визуальный поворот», затронувший широкий спектр областей гуманитарного знания: историю, антропологию, культурологию, семиотику, etc. Раскрытием смысла зрения и видения в повседневности человека времен модернизма и постмодернизма

⁸² Набоков В.В. Отчаяние // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2006. Т. 3. С. 406.

занималось (и продолжают заниматься) множество исследователей. Работы В. Беньямина⁸³, Ю. Лотмана⁸⁴, П. Вирильо⁸⁵, М. Мерло-Понти⁸⁶, Ги Дебора⁸⁷, Р.Л. Грегори⁸⁸, Ж. Диди-Юбермана⁸⁹, М. Ямпольского⁹⁰ с разных сторон анализируют и описывают семантические пространства, открывшиеся благодаря изобретению и распространению фотографии и кинематографа, связь этих пространств со смыслом и философией живописи, роль визуального в эпоху тотальной индустриализации и урбанизации, сделавшей насыщенное эмоциями и смыслами зрелище из обычной прогулки по улицам любого более-менее крупного города.

Эта тема привлекает внимание исследователей до сих пор. Среди работ, опубликованных в XXI веке, отметим следующие: «Визуальная культура и визуальный поворот в культуральных исследованиях второй половины XX века»⁹¹ О.В. Беззубовой, «Визуальный поворот и его влияние на социальное познание»⁹², «Визуальные исследования: генеалогия и культурологический потенциал»⁹³ Н.А. Колодий и В.В. Колодий, С.П. Лавлинского «О двух стратегиях художественной репрезентации зримости»⁹⁴, И.А. Мальковской

⁸³ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. 239 с.

⁸⁴ Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн: Ээсти Раамат, 1973. 135 с.

⁸⁵ Вирильо П. Машина зрения. СПб.: Наука, 2005. 138 с.

⁸⁶ Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992. 63 с.

⁸⁷ Дебор Г.Э. Общество спектакля. М.: Радек, 2000. 183 с.

⁸⁸ Грегори Р.Л. Разумный глаз: Как мы узнаём то, что нам не дано в ощущениях. М.: УРСС, 2003. 232 с.

⁸⁹ Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб.: Наука, 2001. 302 с.

⁹⁰ Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки по истории видения. М.: Ad marginem, 2000. 289 с.

⁹¹ Беззубова О.В. Визуальная культура и визуальный поворот в культуральных исследованиях второй половины XX века // Ученые записки Орловского государственного университета. 2012. №5. С. 75-79.

⁹² Колодий Н.А., Колодий В.В. Визуальный поворот и его влияние на социальное познание // Известия Томского политехнического университета. Томск, изд-во ТПУ, 2010. № 6. Т. 316. С. 146-152.

⁹³ Крышталева М.К. Визуальные исследования: генеалогия и культурологический потенциал // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2014. № 169. С. 125-129.

⁹⁴ Лавлинский С.П. О двух стратегиях художественной репрезентации зримости // Дискурсивность и художественность. М.: РГГУ, 2005. С. 60-70.

«Визуальная культура: проблема перспективы»⁹⁵, Н.А. Симбирцевой «Визуальное в современной культуре»⁹⁶ и др.

Характерно, что Набоков творческим чутьем угадал глобальные культурные тенденции конца XIX – начала XX века, в частности усиление визуализации в разных видах искусства. В его петербургских стихах-воспоминаниях преобладают зрительные образы. Эти стихи посвящены, по сути, видению почти что в той же степени, что и Петербургу, – это зафиксированные результаты работы зрения.

Наиболее интересны в этом ракурсе два стихотворения с одинаковым названием «Петербург», написанные в 1921 и 1922 годах. Они достаточно заметно схожи тем, что в обоих текстах так иначе перед нами предстает подробная панорама Петербурга, с чрезвычайно большим количеством зрительных деталей, и отсылками к истории, как недавней, так и из глубокого прошлого. Стихотворение «Так вот он, прежний чародей...», написанное в 1921 году открывается контрастом между, с одной стороны, 1-й и 2-й, с другой – 3-й строфами. Необходимо сразу отметить, что этот, достаточно большой по своему объему текст, практически полностью состоит из визуальных впечатлений, зрительных деталей, он именно что изображает нам виды Петербурга в разных состояниях, он весь – фиксация результатов работы зрения, хотя в одном случае это фантазия, в другом – работа памяти, воспроизведение того Петербурга, который запомнился Набокову. Петербург послереволюционный изображен условно, нереалистично, достаточно отметить хотя бы то, что в нем всюду растет и гниет трава. Яма посреди улицы сравнивается с могилой, в которой похоронен Петербург, что сразу же дает понять, что переживаемый в нынешний момент Петербургом этап, по мысли автора – смерть. С этим соотносится и упоминание в следующей строфе запаха ладана в столовой: как известно, ладан – важная часть похоронного ритуала. В

⁹⁵ Савицкая Т.Е. Визуализация культуры: проблемы и перспективы // Обсерватория культуры. М.: РГБ, 2008. № 2. С. 32-40.

⁹⁶ Симбирцева Н.А. Визуальное в современной культуре // Человек в мире культуры. Екатеринбург: РГПУ. 2012. Вып.1. С. 31-34.

тех стихах и прозаических фрагментах Набокова, где изображается послереволюционный Петербург, часто красной нитью проходит мотив гибели, распада, вмешательства сатанинских сил. Если во второй строфе стихотворения, где царит атмосфера разрушения и мрака, дан образ могилы, то в третьей, где рисуется образ Петербурга, каким он помнится Набокову, по контрасту присутствует собор. В этом стихотворении прямого указания на Исаакиевский собор нет, но это не единственная «сакральная» деталь: буква «ять» на вывеске напоминает лирическому герою старинную церковь. Задается оппозиция «церковь-могила», определенно характеризующая восприятие Набоковым дореволюционного и послереволюционного Петербурга. В предпоследней строфе стихотворения революция еще раз именуется смертью. Набор образов и ассоциаций раннего Набокова достаточно прост и очевиден: дореволюционный Петербург – свет, жизнь, Бог, рай, послереволюционный – тьма, смерть, бесы, ад.

Стихотворение написано четырехстопным ямбом – магистральным, важнейшим размером русской поэзии. Как уже было отмечено, оно построено преимущественно как комбинация зрительных образов, но в целом все-таки сложнее. Очевидно, что лирический герой, к примеру, не только «видит» идущих по улице людей, но и подмечает за каждым из них какую-то характерную деталь – у посыльного есть бляха, у дебелого франта – носочки, у одной барышни – очки, у другой – шляпа и завитки на щеках, у мальчика – галоши и ранец, у продавца воздушных шаров – передник и ножницы. Особую роль здесь играют цветочные эпитеты: ранец – пегий, шляпа – нежно-белая, журнал – зеленовато-водянистый (характерный сложносоставной эпитет), щеки – чуть отуманены румянцем. Авторскому зрению уже на самом раннем этапе была свойственна подробная детализация, которая получит развитие в дальнейшем.

С. М. Даниэль в статье «Петербургская тема в романе Набокова “Дар”» делает наблюдение: «Поэтика Набокова во многом оптика, т.е. поэтика

отражений, преломлений, рефлексов и т.п. <...> Зрение набоковского героя – это памятливое зрение. <...> Таким образом, речь идет не только о Петербурге как о предмете воспоминания и изображения, но о специфическом петербургском способе зрения, проливающим свет на литературную родословную героя»⁹⁷. Упомянутое «памятливое зрение» проявляет себя во всех текстах Набокова, так или иначе касающихся Петербурга, при этом мотив зрения может порождать как очевидные, достаточно примитивные (это преимущественно касается поэзии и раннего прозаического творчества Набокова), так и чрезвычайно сложные, парадоксальные сюжеты, как это происходит в более зрелый период.

У Набокова есть стихотворение – «близнец» процитированного нами текста, написанное в 1923 году, – оно тоже называется «Петербург» и начинается со строчки «Мне чудится в рождественское утро...». Его лирический сюжет вновь представляет собой сон и мечту, причем необходимо заметить, что воспоминания о реальном городе набоковского детства в какой-то момент перетекают в фантазию о том, как находясь в раю, Пушкин вспоминает Петербург в беседе с другим поэтом, в котором угадывается Блок. В который раз отметим упоминание Исаакиевского собора и то, что в этом стихотворении уже сам Петербург предстает как греза и мечтание.

Видимой реальности, как всегда, поэт уделяет особое внимание, в стихах дается не только пейзаж, но и жанровая «картинка» (как в живописи), в которой изображение людей оживляет пространство. Обращает на себя динамичность стихов, подчеркнутая передачей движений катающихся (тех, «кто учится», и «бегунов»), мелькание рук и ног («смешно раскинув руки», «описывает дуги»), – всего, что составляет суть и смысл «катков на Мойке, на Фонтанке, в юсуповском серебряном раю». Но даже в такой круговерти и мелькании выделяются яркие, преимущественно цветные детали: белый «серебряный рай»

⁹⁷ Даниэль С.М. Петербургская тема в романе Владимира Набокова «Дар» // Блоковский сборник. Вып. XIII. Русская культура XX века: метрополия и диаспора. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1996. С. 198-200.

сада, коньки, «сверкающие, как бритвы», «лоснящийся лед», «седая скала» и т.д. Этот легкий, сочетающий все оттенки и переливы белого и воздушного (от матового седого до ослепительно сверкающего серебряного) план, ассоциирующийся с небесным, противостоит осязаемым приземленным массивным и ярким вещам: «Сенат охряный», «зеленоватая бронза», «цепи... чугунные», шершавые «рейтузы шерстяные», бархатные санки» и т.д.

Исключительно важным в этом контексте представляется утверждение «Я помню все...». По мнению одного из авторитетнейших филологов XX века Д.С. Лихачева, «...память вовсе не механична. Это важнейший творческий процесс. <...> Память противостоит уничтожающей силе времени. <...> Принято примитивно делить время на прошедшее, настоящее и будущее. Но благодаря памяти прошедшее входит в настоящее, а будущее как бы предугадывается настоящим, соединённым с прошедшим»⁹⁸.

Петербург под пером молодого Набокова предстает как гигантское полотно с множеством деталей. И «вернуться» в него – значит, воскресить эту картину в своей памяти.

Мифопоэтическому толкованию поддается упоминание собора. Это одна из часто встречающихся деталей набоковской картины Петербурга, актуализирующая мотив сакральности. Описывая символику структуры Центра, Элиаде представляет ее следующим образом:

а) Священная Гора – место, где встречаются Небо и Земля – находится в центре Мира.

б) Каждый храм или дворец – и, шире, каждый священный город или царский дворец – является "священной горой", и таким образом также становится Центром.

⁹⁸ Лихачев Д.С. Служение памяти. Эстетическая и нравственная роль памяти на примере поэзии Пушкина // Наш современник. 1983. № 3. С. 172.

с) Будучи Axis Mundi (Мировой Осью), город или священный храм рассматриваются как место входа на Небо, под Землю и в Преисподнюю⁹⁹.

Уже из приведенного фрагмента становятся понятен сакральный подтекст образа собора – это место, где встречаются Небо и Земля, сакральное и профанное, вечное и сиюминутное. Петербург является Центром сам по себе, собор осуществляет контакт с сакральной реальностью и подчеркивает сакральность Петербурга. Он указывает на принадлежность пространства Петербурга сакральному центру, и помимо того, сам является таким центром.

Подробное перечисление визуальных впечатлений, отдельных деталей Петербурга встречается не только в текстах Набокова. Мы уже упоминали отмеченную Тименчиком и Хазаном тенденцию к описанию «картины города» в петербургских стихах эмигрантов, а в 1960 году Корней Чуковский увидел эту тенденцию в стихах Саши Черного и посчитал ее признаком оскудения его писательского дарования: «Все чаще и чаще его стихи (которые, кстати сказать, он писал тогда в большом изобилии) стали сводиться к простой регистрации зорко подмеченных вещей и явлений. И прежде у него встречалось немало стихов, состоявших из вереницы разрозненных образов, которые следовали один за другим, но тогда эти образы были нанизаны на единый лирический стержень, и все они вместе и каждый в отдельности выражали то или иное настроение поэта, подсказанное ему уродливой общественной жизнью (“Мясо”, “Обстановочка”, “Немецкий лес” и другие), а теперь у него стало появляться все больше стихов, где образы не имеют никакого подтекста, а существуют сами по себе – для себя: зарисовки ради зарисовок. Было похоже, что он навсегда потерял свою тему и начал неразборчиво писать обо всем, то есть, по существу, ни о чем. Все чаще и чаще писательство стало превращаться у него в “описательство”, в изображение “предметов предметного мира”, лишенное

⁹⁹ Элиаде М. Миф о вечном возвращении // Элиаде М. Избранные сочинения. М.: Ладомир, 2000. С. 31.

какого бы то ни было пафоса».¹⁰⁰ Эта «описательная» манера стихов о Петербурге была, как мы уже сказали, достаточно распространена в поэзии русской эмиграции.

Стихотворные тексты о Петербурге, выстроенные с использованием приема фиксации визуальных впечатлений, есть и у лучших русских поэтов Серебряного века – В.В. Маяковского («В ушах – обрывки теплого бала» (1914), «Адище города» (1913) – в этом стихотворении не назван конкретный топос, но урбанистические тексты раннего Маяковского – это чаще всего Петербург) и О.Э. Мандельштама («Мне холодно! Прозрачная весна...» (1916)). Однако в упомянутых стихах уникальность плана выражения уравнивает определенную ограниченность плана содержания. Мандельштам и Маяковский передают свое эмоциональное отношение к описываемому пейзажу.

С определенной уверенностью можно сказать, что эта «описательность» в петербургских стихах эмигрантских поэтов свидетельствовала либо об истощенности дарования, как у Саши Черного, либо об отсутствии достаточных творческих сил для нового прочтения петербургского феномена. О литературном становлении и развитии Набокова мы сегодня знаем много. То, что характерные для его зрелого творчества мотивы и приемы берут свое начало в ранних петербургских стихотворениях, нам кажется очевидным.

Даже в то время, когда в набоковских стихах о Петербурге возникла атмосфера идиллии, что-то из урбанистической эстетики XX века в ней все же присутствовало – вывески, которые появлялись и в стихах Гумилева («Заблудившийся трамвай» (1919)), и в стихах Маяковского («Вывески» (1913)). Интерес к вывескам Набоков позже отметит у Гоголя в эссе «Николай Гоголь» (1944)¹⁰¹. Его источники зрительной информации – не только шедевры архитектурного искусства, вроде Исаакиевского собора и памятника Петру I – Медного всадника, но и обычные детали городского вида. Лирический герой

¹⁰⁰ Чуковский, К. И. Саша Черный // Чуковский К.И. Современники: портреты и этюды. – М.: Молодая гвардия, 1967. С. 331.

¹⁰¹ Набоков В.В. Николай Гоголь // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. Американский период. СПб.: Симпозиум, 2008. Т. 1. С. 410-412.

стихотворения «Так вот он, прежний чародей...» наблюдает на петербургских улицах множество лубочных вывесок, где изображена прачка с утюгом, сложенные накрест трубки малинового сукна, выстроенные в ряд смазные сапоги, виноград и ананас, рог изобилия. Подобное описание есть и в другом стихотворении о Петербурге под названием «Санкт-Петербург – узорный иней...» (1923).

Триада «созерцание–память–возвращение» – вот структура петербургской рефлексии Набокова. Процесс зрения и процесс воспоминания для Набокова – явления переплетающиеся, тесно взаимосвязанные. И мы видим, что они также связаны с мотивом возвращения, со стремлением попасть в подлинную реальность и обрести «настоящего» себя. С.П. Лавлинский в статье «О двух стратегиях художественной репрезентации зримости» называет Набокова в числе тех авторов, которые особенно часто упоминаются в работах, посвященных визуальной проблематике культуры XIX-XX веков¹⁰². Его поэтика базируется на зримости, визуальности. Одним из источников для нее стал опыт оптических впечатлений, полученных в петербургском детстве.

Мы считаем необходимым привести как можно больше случаев пересечения петербургской и зрительной темы в набоковском творчестве. Начнем со стихотворения «Ut pictura poesis» (1926), текст которого мы приведем полностью:

Ut pictura poesis

М. В. Добужинскому

Воспоминая, острый луч,
преобрази мое изгнание,
пронзи меня, воспоминаю

¹⁰²Лавлинский С.П. О двух стратегиях художественной репрезентации зримости // Дискурсивность и художественность. Сб. науч. трудов к 60-летию В.И. Тютю М.: РГГУ, 2005. С. 60-70.

о баржах петербургских туч
в небесных ветреных просторах
о закоулочных заборах,
о добрых лицах фонарей...
Я помню, над Невой моей
бывали сумерки, как шорох
тушующих карандашей.

Все это живописец плавный
передо мною развернул,
и, кажется, совсем недавно
в лицо мне этот ветер дул,
изображенный им в летучих
осенних листьях, зыбких тучах,
и плыл по набережной гул,
во мгле колокола гудели –
собора медные качели...

Какой там двор знакомый есть,
какие тумбы! Хорошо бы
туда перешагнуть, пролезть,
там постоять, где спят сугробы
и плотно сложены дрова,
или под аркой, на канале,
где нежно в каменном овале
синеют крепость и Нева¹⁰³.

¹⁰³ Набоков В.В. *Ut pictura poesis* // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2004. Т. 2. С. 557.

Здесь задается прямая параллель между воспоминанием и изобразительными искусствами. Стихотворение посвящено Мстиславу Добужинскому, русскому художнику, мастеру городского (конкретно петербургского) пейзажа. Опять возникает мотив «попадания в картину», с которым мы уже встречались в романе «Подвиг» (1932) – это мотив перехода, пути от профанного к сакральному. Зрительная тема в стихотворении двояка: с одной стороны, герой смотрит на картину Добужинского, с другой – сами по себе виды Петербурга представляются ему чем-то, что изначально было некой «картиной» («бывали сумерки, как шорох тушующих карандашей»). В этом тексте о связи в мире Набокова памяти, зрения и визуальных искусств уже сказано многое.

Мы предполагаем, что в этом тексте присутствует аллюзия на стихотворение «Андрей Рублев» (1916) Н. С. Гумилева, ценимого Набоковым автора. Стихотворение Гумилева тоже посвящено визуальной теме, и в нем присутствует упоминание райских птиц «сиринов» – как хорошо известно, это псевдоним Набокова, которым он пользовался как раз во время написания стихотворения. Помимо этого, у текстов один и тот же размер и интонация. Приведем полностью текст стихотворения Гумилева:

АНДРЕЙ РУБЛЕВ

Я твердо, я так сладко знаю,
С искусством иноков знаком,
Что лик жены подобен раю,
Обетованному Творцом.

Нос — это древа ствол высокий;
Две тонкие дуги бровей
Над ним раскинулись, широки,
Изгибом пальмовых ветвей.

Два вещих сирина, два глаза,
Под ними сладостно поют,
Велеречивостью рассказа
Все тайны духа выдают.

Открытый лоб — как свод небесный,
И кудри — облака над ним;
Их, верно, с робостью прелестной
Касался нежный серафим.

И тут же, у подножья древа,
Уста — как некий райский цвет,
Из-за какого мать Ева
Благой нарушила завет.

Все это кистью достохвальной
Андрей Рублев мне начертал,
И этой жизни труд печальный
Благословеньем Божьим стал¹⁰⁴.

Отметим, что строка «Все это живописец плавный» в стихотворении Набокова прямо отсылает к строке «Все это кистью достохвальной».

В статье «Иконические мотивы в творчестве Н.С. Гумилева» Вячеслав Малых пишет об особенностях гумилевского экфрасиса: «...конкретное указание на произведение–образец, как правило, затушевывается. В заглавии стихотворения дается либо только имя художника (“Андрей Рублев”, “Фра Беато Анджелико”), либо специально выбираются такие произведения, у

¹⁰⁴ Гумилев Н. Андрей Рублев // Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1989. С. 125.

которых неизвестен создатель, или вокруг самого творения распространяется ореол загадочности («Портрет мужчины. Картина в Лувре работы неизвестного»). В стихах Гумилева перед нами – обобщенное впечатление от работ Рублева, переданное средствами поэзии (так называемый сводный экфрасис), и связь с ним стихотворения Набокова о Петербурге указывает на то, что город его детства представлялся ему произведением изобразительного искусства. Любопытно обратить внимание на такое высказывание Б. Бойда о творчестве Набокова: «Каждое действие личной драмы Набокова разыгрывается в новых, самых неожиданных декорациях. Вначале небольшой уголок Российской империи: великолепные кварталы Санкт–Петербурга, освещенные пламенеющими лучами дореволюционной культуры...»¹⁰⁵. Жизнь и творчество Набокова здесь сравнивается с визуальным искусством, а Петербург – с декорациями. Стоит опять отметить присутствие в стихотворении собора.

Разумеется, в эпических произведениях темы визуальности, памяти и возвращения разведены более тонко, отношения между ними более сложные, нежели в приведенном выше стихотворении. Например, в романе «Подвиг» нет прямого указания на то, что Мартын возвращается именно в Петербург – мы знаем только то, что он уходит в Советскую Россию. Однако же мы можем предположить, что Петербург подразумевается в связанном с этим романом стихотворении «Ульдаборг» (1930) (повествующем о возвращении в опустошенную революцией столицу и последующей казни) – на это указывают созвучные окончания и одинаковое количество букв в названиях. Ульдаборг – это столица Зоорландии (стихотворение обозначено Набоковым как «перевод с зоорландского»), страны, придуманной в «Подвиге» Мартыном и Соней (на самом деле, конечно, это гротескная послереволюционная Россия). Визуальная тема в «Подвиге» появляется в самом начале – и раз и навсегда определяет жизнь героя, завершающуюся возвращением в Советскую Россию из

¹⁰⁵ Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы. СПб.: Симпозиум, 2010. С. 12.

эмиграции. Фрагмент, где это происходит, мы уже приводили в первой части главы.

Тема памяти – а точнее, осуществления в реальности впечатлений из прошлого – появляется ближе к финалу романа. Олег Дарк в примечаниях к «Подвигу» отмечает, что переживание увиденного в детстве реализуется при виде чужого пейзажа: «Упруго идя по тропе в черной еловой чаще, где, там и сям, сияла желтизной тонкая береза, он с восторгом предвкушал вот такую же 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. Он был почти удивлен, когда, сквозь черноту хвои, глянул альпийский склон»¹⁰⁶.

Это очевидно соотносится с той картиной, которую Мартын увидел в детстве и в которую в собственных грезах «перешагнул». Кроме того, это, конечно, дорога в сакральное пространство, территорию абсолютной реальности – на это указывает хотя бы «плотная белая церковка» (о сакральном смысле этого образа мы уже говорили). Но у образа дороги в лесу есть и еще один подтекст – первая стадия обряда посвящения как такового. Об этом пишет Элиаде в книге «Священное и мирское» (1963): «Церемония повсюду начинается с того, что неопита забирают из семьи и уводят в глушь леса»¹⁰⁷.

Тропа в лесу сыграла роль в становлении не только Мартына, но и других набоковских героев – Лужина и профессора Пнина. Уже упоминавшийся нами роман «Машенька» (1926) тоже не обходится без визуальной темы, и как следствие, без экфрасисов. Сам по себе процесс реконструкции прошлого в душе Ганина начинается с того, что муж Машеньки Алферов показывает Ганину ее фотографию, что и служит эмоциональным стимулом для

¹⁰⁶ Набоков В.В. Подвиг // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. М.: Симпозиум, 1990. Т. 4. С. 221-222.

¹⁰⁷ Элиаде М. Священное и мирское. М.: МГУ, 1994. С. 118.

пробуждения воспоминаний. Это отметила Н. Букс в своей статье «Звуки и запахи. О романе Владимира Набокова «Машенька»»¹⁰⁸. Как и в случае с «Даром», описанном Даниэлем, петербургская тема (она присутствует в воспоминаниях Ганина) включается через визуальную и связана с ней. Далее Букс пишет о том, что по мере разворачивания воспоминаний берлинский мир для Ганина теряет живые признаки, превращается в фотографию. Кстати говоря, Ганин, бог, воссоздающий погибший мир своей первой любви и родины (петербургских усадеб и Петербурга), среди прочего, подрабатывает в Берлине тем, что «продает свою тень» на кинофабрике, иначе говоря – работает статистом. В романе присутствует сцена, где Ганин с Кларой и Людмилой смотрят «фильму», в которой снимался главный герой романа. В этой сцене есть как бы несколько слоев визуальности: идет рассказ о сюжете просматриваемого фильма (примадонна совершила невольное убийство и вспомнила о нем, играя роль преступницы), и этот фильм включает в себя театральное представление, в котором участвует главная героиня. Описывается не просто фильм, а фильм, показывающий театр – перед нами как бы двойной экфрасис. Рефлектирующий о прошлом герой тесно связан с миром зрительного.

Подлинной гениальности набоковское сплетение зрительной темы с темой возвращения в Петербург достигает в рассказе «Посещение музея» (1938). Это весьма сюрреалистический текст, смысл которого для читателя не просто неочевиден, а полностью закрыт. В то же время, если взглянуть на него с точки зрения концепции связи в набоковском мире воспоминания и изобразительных искусств, то он становится ясным. Экфрасису в рассказе отведено очень много места. Главный герой уступает просьбе одного знакомого разыскать портрет своего деда, умершего в петербургском доме. Соответственно, появляются петербургские мотивы – например, бродя «в

¹⁰⁸ Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах В. Набокова. М.: НЛО, 1998. 199 с.

поисках писчебумажной лавки по мертвым монтизерским улицам»¹⁰⁹, герой клянет шпиль одного и того же длинношеего собора (многозначительный элемент пейзажа). Перед музеем стоят скамьи на львиных лапах, возможно, намекающие на знаменитых львов Петербурга, у входа в него герой рассказа оказывается из-за сильного дождя, типично петербургской погоды. Сам музей тоже имеет «петербургский» вид – у его входа скамьи на львиных лапах, сам он сложен из пестрых камней, у него есть колонны, фронтоны с фресками, дверь сделана из бронзы, а когда герой собирается туда заходить, идет дождь.

Статус музея сам по себе предполагает осмотр, рассматривание чего бы то ни было, работу глаз. Портрет, который ищет герой рассказа, находится «между двумя гнусными пейзажами (с коровами и настроением)»¹¹⁰. В рассказе дано его описание: мужчина в сюртуке, с бакенбардами и пенсне, похожий на композитора Оффенбаха. Картина очень плохо написана маслом.

Набоковским фантазмагориям (атмосфера рассказа напоминает «Приглашение на казнь», хотя он написан на два года позже), как правило, присуща «сниженность» – в них педалируется убогое, нелепое, жалкое. Композитор Оффенбах широко известен опереттой «Орфей в аду» – сюжет об Орфее соотносится с историей главного героя романа, также попавшего в ад (Советскую Россию), только Орфей искал любимую, а набоковские герои ищут прошлое. Глядя на экспонируемые инструменты, лопату, цапку и кирку, герой рассеянно думает «...копать прошлое»¹¹¹. Античное царство мертвых находилось именно под землей. Для того, чтобы завладеть картиной, нужной главному герою, необходимо переговорить с опекуном музея, в комнате которого помимо прочего стоит «странно знакомая китайская ваза на камине» (очевидно аналогичная той, что находится в музее) и «несколько фотографий военного корабля». Следующий визуальный артефакт, возникающий в рассказе – экспонаты отдела античной скульптуры. В залах, куда герои попадают

¹⁰⁹ Набоков В.В. Посещение музея // Набоков В.В. Собр. соч.: в 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 4. С. 352.

¹¹⁰ Там же. С. 357.

¹¹¹ Там же. С. 358

дальше, уже царит атмосфера полного сюрреализма – в них находятся огромный скелет кита, большие полотна картин с грозовыми облаками и идолами религиозной (!) живописи, аквариумы с рыбами, и люди, рассматривающие огромную модель мироздания. Создается ощущение, что автор старается заполнить свой фантастический музей как можно большим количеством самых разнообразных объектов визуального восприятия, давая их в самом причудливом сочетании – будто бы хочет дать понять, что чем сильнее, запредельнее человек перегрузит свои органы зрения, чем больше получит оптических впечатлений, тем быстрее придет к желанному финалу – выходу за пределы линейного времени, попаданию в сакральный центр мироздания, которым опять выступает Петербург, а точнее – большевистский Ленинград. Еще один раз зрительная тема возникает в рассказе в связи с театром: герой попадает в помещение, где находятся вешалки, нагруженные пальто и шубами, слышит аплодисменты из-за двери, но когда он ее открывает, то никакого театра там не находит, а видит только туман с пятнами фонарей – узнаваемую петербургскую картину. Стоит отметить, что туман с пятнами пробивающегося сквозь него света – это символ дороги, пути в сакральное пространство, это трудности и опасности, которые предстоит преодолеть желающему обрести целостность, осуществить прорыв в подлинную реальность.

Попав на улицу, свое подлинное местонахождение герой выясняет с помощью вывески (деталь, не менее значимая в эпическом произведении, чем в лирическом): «Промокшими туфлями шурша по снегу, я прошел несколько шагов и все посматривал на темный дом справа: только в одном окне тихо светилась лампа под зеленым стеклянным колпаком, – а вот запертые деревянные ворота, а вот, должно быть, – ставни спящей лавки... и при свете фонаря, форма которого уже давно мне кричала свою невозможную весть, я разобрал кончик вывески: “...инка сапог”, – но не снегом, не снегом был затерт

твердый знак»¹¹². Здесь опять упоминается фонарь, возвращающий к мотиву пути в сакральное пространство.

Появляется и другой мотив, тоже знакомый нам по стихам Набокова – мотив сна, противоречий между сном и действительностью: то, что происходит с героем, ему часто приходилось испытывать во сне, но теперь это была действительность и все, что он видит, – настоящее: воздух со снегом, канал, в котором еще не замерзла вода, рыбный садок, черные и желтые окна. Нетрудно заметить, что попадание в Петербург-Ленинград опять влечет за собой воспроизведение цепочки визуальных впечатлений, среди которых особенно следует отметить канал – символ, у которого есть своя устоявшаяся мифопоэтическая интерпретация. Канал обозначает границу между профанной периферией и сакральным центром. И можно было бы сказать, что герой рассказа переходит ее – но в тексте он сталкивается не с утерянным раем, а тем, что возникло на его месте, такой же, в общем, дурной пародией, как монтизерский музей и монтизерская реальность.

В рассказе Петербург (а точнее, уже Ленинград) оказывается последним в ряду других визуальных артефактов, экспонатов таинственного музея. Возвращение – это итог непрерывного созерцания, видения. Посещение сюрреалистического музея – это посещение собственной памяти и сознания, человеческий мозг – это музей накопленных за всю жизнь визуальных впечатлений (как увиденных, так и созданных фантазией) и самый главный «экспонат» в нем – картины из собственного детства.

В раннем рассказе «Письмо в Россию» (1929) из сборника «Возвращение Чорба» тоже есть мотивы Петербурга и зрительности, хотя о возвращении речи не идет. В начале рассказа герой, пишущий письмо оставшейся в России возлюбленной, упоминает о том, как они проводили время в столице Российской Империи. Сразу же необходимо обратить внимание на то, что рассказ буквально открывается сценой в музее – герой вспоминает свои встречи

¹¹²Набоков В.В. Посещение музея // Набоков В.В. Собр. соч.: в 4 т. М.: Правда, 1990. С. 359.

с любимой в нем, зимним утром в Петербурге, и поцелуи за спиной воскового гренадера. В следующем абзаце рассказа опять возникает традиционный набоковский мотив воспоминаний, причем звучит он достаточно узнаваемо: герой пытается запретить себе вспоминать, обращаться к прошлому, но сам же нарушает свое обещание, абзацем раньше. Если провести параллель с рассказом «Посещение музея», то можно увидеть, что в набоковской вселенной человеческая память и музей в чем-то тождественны друг другу: музей – набор экспонатов для рассматривания, разглядывания, но то же самое представляет из себя и память. Воспоминания – это картинки, объекты для подробного рассматривания, которые надо видеть внутренним зрением. По Набокову, хранящееся в человеческой душе прошлое выглядит именно так.

Вместе с тем, рассказ не ограничивается воспроизведением воспоминаний о прошлом. Собственно, он представляет из себя тоже набор зрительных впечатлений о том городе, в котором оказался герой (в нем без особого труда угадывается Берлин). Все начинается с описания комнаты, в которой проживает повествователь, затем его взгляд переходит на улицу, на которой, как всегда в набоковской реальности, сразу же обнаруживается множество деталей и характерных нюансов. Обратим внимание на контраст: зрительные детали Петербурга принадлежали по большей части доиндустриальной эпохе, здесь же мы сразу сталкиваемся внимание читателя обращено к с изображением примет современности, XX века – трамвайным вагоном, пожарным шлангом, асфальтом, автомобилем.

Одно из центральных мест в рассказе занимает образ кинематографа. Когда повествователь его описывает, то использует его прием: чередование общего и близкого планов, делает особый акцент на том, как на его белом полотне возникает огромное женское лицо, приближается и растет. Вновь в соответствии с набоковской эстетикой, у лица есть конкретные детали, делающие его уникальным и особенным: черные в блестящих трещинках губы, стекающая по щеке глицериновая слеза. Женское лицо, смотрящее в темную

залу, очевидно «рифмуется» с оставшейся в России возлюбленной. А кинематограф – с музеем. Это еще один объект для работы глаза, пища для зрения, а значит – еще одна из метафор перехода к сакральному, способ встать на дорогу, ведущую к истинности и целостности.

Отметим также контраст между образами Петербурга (музей, гренадеры, Таврический сад – нечто доиндустриальное) и образами нынешнего места проживания (кинотеатр, грохочущий поезд, кабачки с танцами – современный город, урбанизация). Есть и упоминание Пушкина: «...помнишь, как Пушкин писал о вальсе – “однообразный и безумный”»¹¹³.

Интересна история возвращения в Петербург, прочитанная героем романа «Дар» (1938) Федором Годуновым–Чердынцевым в мемуарах выдуманного автора А. Н. Сухощюкова «Очерки прошлого». Некий Ч. в 17-летнем возрасте повздорил с родителями в заграничной поездке, уехал от них и стал жить вне России. По прошествии двадцати лет он затосковал по родине и вернулся в Петербург. Дед Годунова-Чердынцева, тогда молодой повеса, с приятелем повел его в театр (снова визуальные искусства) на «Отелло», где в зале убедил вернувшегося в том, что рядом с ними сидит Пушкин (до этого они ему наврали, что Пушкин жив и на днях «тиснул новую поэму»). Здесь появляются сразу два важных набоковских петербургских мотива – зрительность и миф о Пушкине.

В 1967 году Набоков пишет стихотворение «С серого севера» (1967). Оно представляет собой описание фотоснимков петербургских усадеб, в которых он проводил лето. Топосы, упоминаемые в тексте, хорошо известны знающим историю семьи писателя – Луга, Батово, Рождествено. Здесь смысл большинства набоковских экфраз – возвращение в детство и Петербург – высказан прямо.

В первую очередь, начиная разговор об этом стихотворении, необходимо отметить в нем традиционный набоковский зачин. Оно начинается с того, что

¹¹³ Набоков В.В. Письмо в Россию // Набоков В.В. Собр. соч: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2004. Т. 1. С. 162.

лирическому герою приходят с севера фотографии. Мы уже отмечали в первом разделе этой главы, что фотография очень часто служит отправной точкой для начала набоковского повествования (в данном случае – лирического сюжета стихотворения). Упомянем еще раз: так начинаются романы «Машенька», «Истинная жизнь Себастьяна Найта». Попавшие в руки лирическому герою снимки вызывают в нем ностальгию и вслед за ней – обретение себя, о чем в стихотворении говорится совершенно прямым текстом.

Вот на Лугу шоссе.
Дом с колоннами. Оредежь.
Отовсюду почти
мне к себе до сих пор еще
удалось бы пройти¹¹⁴.

В этом стихотворении все названо своими именами впрямую, все сведено воедино: фотография (визуальность), Петербург (петербургские пригороды), обретение подлинного себя. Понятийная цепь выстроена предельно точно, именно упоминание о «возвращении к себе» придает смысл всему остальному.

А в стихотворении «К князю С.М. Качурину» (1947), повествующем о возвращении в Петербург с подложным паспортом, тема зрения представлена в двух вариантах – это и вид из окна гостиницы, это и традиционное набоковское сравнение воспоминаний, хранящихся в памяти, с открыткой.

В книге «Владимир Набоков: русские годы» (1991) Бойд цитирует высказывание Набокова о том, что в действительности он рожден пейзажистом и в отрочестве ему одно время прочили карьеру художника, а не писателя. В его доме висели работы Бакста, Бенуа, Сомова и старых русских живописцев, его учителем рисования был Добужинский, который обучал Марка Шагала, до

¹¹⁴ Набоков В.В. С серого севера // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2004. Т. 5. С. 435.

того, как увлечься стихосложением, Набоков без конца рисовал. Много места в семье Набоковых занимал и театр, хотя сам будущий великий писатель «оставался глух к этим голосам в культурном ансамбле Санкт-Петербурга»¹¹⁵. И несмотря на то, что Добужинский назвал Набокова самым безнадежным из всех его учеников, его петербургское детство было насыщено визуальной культурой (среди прочего, например – просмотр лермонтовского «Мцыри» на волшебном фонаре).

Визуальность присутствует в теме Петербурга так или иначе изначально. В статье «Символика Петербурга и проблемы семиотики города» Ю.М. Лотман писал следующее: «Другая особенность петербургской пространственности – её театральность. Уже природа петербургской архитектуры – уникальная выдержанность огромных ансамблей, не распадающаяся, как в городах с длительной историей, на участки разновременной застройки – создает ощущение декорации. Театральность петербургского пространства сказывалась в отчетливом разделении его на “сценическую” и “закулисную” части, постоянное присутствие зрителя и, что особенно важно, замены существования “как бы существованием”: зритель постоянно присутствует, но для участников сценического действия “как бы не существует” – замечать его присутствие означает нарушить правила игры. Петербург не имеет точки зрения на себя – он вынужден постоянно конструировать зрителя»¹¹⁶.

Видимо, этот петербургский «театр», и породил особый, очень пристальный интерес Набокова к теме зрения. Понятно также, почему Петербург в текстах эмигрантских поэтов становится «картиной» – он изначально в некотором роде картина, сверхнасыщенный информацией объект визуального восприятия. Как любой театр, Петербург подразумевает зрителя. Его театральность становится еще более очевидной, если вспомнить цель его

¹¹⁵ Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы. СПб.: Симпозиум. 2010. 696 с.

¹¹⁶ Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры. Труды по знаковым системам XVIII. Тарту: Изд-во Тартуского гос. ун-та, 1984. Вып. 664. С. 39.

создания – он призван именно играть роль Европы на российской территории. Он сам по себе задумывался, среди прочего, как объект зрительного восприятия, созерцание любого вида Петербурга приравнивается к возвращению в него.

М.Б. Ямпольский во введении в книгу «Наблюдатель. Очерки по истории видения», посвященной постепенному превращению мыслящего и рефлексирующего субъекта в наблюдателя, фиксирующего визуальные переживания, пишет: «Филипп Лаку-Лабарт и Жан-Люк Нанси правы, утверждая, что романтизм был реакцией на кантовскую интерпретацию субъекта. По их мнению, поскольку кантовское *cogito* пусто, а функция субъекта отныне сводится лишь к обеспечению единства синтеза, “трансцендентальное воображение”, *Einbildungskraft*, это функция, которая должна оформлять (*bilden*) это единство, и оно должно оформлять его в виде *Bild*, в качестве репрезентации или картинки, или иными словами, феномена. Речь идет об исчезновении “идей” и их замещении визуальными восприятиями, которые постигаются и синтезируются воедино с помощью этой загадочной, эмпирически непредставимой трансцендентальной апперцепции. Но главное следствие кризиса субъективности – это превращение субъекта в наблюдателя. Субъект все в меньшей степени понимается как “человек мыслящий” и в большей степени как “человек наблюдающий”. Конечно, визуальная сфера становится очень важной уже в эпоху Ренессанса. Но от Ренессанса до Канта видение неотторжимо от теоретической рефлексии. В XIX веке, однако, теоретическая рефлексия постепенно заменяется “синтезом”, связанным с узнаванием, памятью, расшифровкой и т. д., то есть операциями, весьма далекими от картезианской геометрии или теории перспективы. Это превращение субъекта в наблюдателя становится особенно очевидным в XX веке, требующем от наблюдателя безостановочного синтеза рваного потока визуальных образов»¹¹⁷.

¹¹⁷ Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки по истории видения. М.: Ad marginem, 2000. С. 8.

Очевидно, что феномен поэтики Набокова, не выносившего какие бы то ни было «идеи», не принимавшим социополитическую и дидактическую роли литературы и с его любовью к наблюдению деталей и «зрению» как таковому, тесно связан с тенденцией, описанной Ямпольским. Набоков и есть во многом «наблюдающий человек», хотя говорить об устранении содержания в его случае будет очевидно неверным (именно в этом упрекали Набокова его первые критики). В автобиографии «Другие берега» (1954) он называет свое зрение «ненасытным».

С изменением роли зрения в культуре Ямпольский связывает и то, что Набоков лелеял имидж ученого-энтомолога, а не, к примеру, богемы. Собственно говоря, «зыбкость» и «призрачность» Петербурга, о которых так много говорилось в XIX веке – тоже визуальные феномены и тоже упомянуты в книге Ямпольского: «Эта неустойчивая зыбкость личины отражает фантомность города и его обитателей во всех наиболее развитых городских мифологиях XIX века – парижской, лондонской, петербургской. Эта призрачность отражает иллюзорность социального статуса художника в новом обществе, зыбкость новых социальных ролей в широком смысле слова. Но она отражает и работу культуры, разрушающей устойчивые оппозиции и инкорпорирующей маргинальное, забытое, невидимое, традиционно не обладающее статусом реального в новую картину мира»¹¹⁸.

В текстах Набокова мы встречаем новое для русской литературы понимание Петербурга. У Набокова Петербург, так или иначе, сводится к двум аспектам: во-первых, это факт его биографии, место, где прошли лучшие годы жизни, а во-вторых – уникальный объект для зрения, источник обильной зрительной информации. Разбирая критические замечания Адамовича о Набокове, Г. Хасин отмечает, что, по сути, Адамович обвиняет писателя в том,

¹¹⁸ Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки по истории видения. М.: Ad marginem, 2000. С. 42.

что он относится к реальности, как к произведению искусства¹¹⁹. Очевидно, что к своей родине он во многом относится так же.

В предисловии к одному из изданий американских романов Набокова А.А. Долинин, рассуждая о базисных темах набоковского творчества и их синкретичности, замечает: «Драгоценные воспоминания о потерянном рае дарованы писателем только художнику или тому, кто в системе данного романа выступает как его заместитель. Если не каждый изгнанник для него художник, то каждый художник непременно изгнанник, одиночка, выставленный из парадиза Адам, преображающий свою тоску по утраченному блаженству в источник материала для творчества как свободной игры, избывающий ее не в ностальгических вздохах и lamentациях, а в акте сотворения нового мира. Никакое иное возвращение в потерянный рай, кроме воспоминания и преображения, до смерти невозможно и, более того, любые романтические попытки вернуть его наяву – не во “второй реальности” воспоминания, сна или вымысла – оказываются либо гибельными, либо преступными»¹²⁰.

Таким образом, один из способов вернуться в потерянный рай (то есть, в том числе и в Петербург) – это творчество, сотворение нового мира по аналогии с первоначальным актом Творения. И возможность возвращения туда в набоковской прозе дарована только его любимым героям. Они не только художники в привычном смысле слова – это, к примеру, и Мартын из «Подвига», не занимающийся никаким творчеством. Их путь к себе, домой, в Петербург – творческий акт, возвращающий героя в ситуацию первоначального сотворения мира, в центр мироздания, где не действуют законы времени и пространства.

Не то, чтобы эта тема «зрячести», «визуальной восприимчивости» была в творчестве Набокова связана только и исключительно с Петербургом. Но «зрячесть» часто присуща его любимым героям, тем, чью сторону занимает

¹¹⁹ Хасин Г. Театр личной тайны. Русские романы Владимира Набокова. М.; СПб.: Летний сад, 2001. 188 с.

¹²⁰ Долинин А.А. После Сирина // Набоков В.В. Романы: Истинная жизнь Себастьяна Найта; Пнин; Просвечивающие предметы. М.: Худож. лит., 1991. 430 с.

Набоков. Им же, как правило, дарован талант воспоминания, и, разумеется, возвращения. А любимые герои Набокова часто родом из Петербурга. Для сравнения – отрицательному герою, безымянному диктатору из рассказа «Истребление тиранов» (1938) Набоков в таланте памяти отказывает. Рассуждая о нем, главный герой рассказа, учитель рисования говорит, что от истории жизни этого тирана осталась только легенда, которую невозможно заменить настоящей правдой. Причиной этому то, что тиран – непомнящий, у него нет памяти в том смысле, что он помнит какие-то мелкие детали своей жизни (достаточно вульгарные, надо сказать), но собственный образ себя из своих воспоминаний сложить не может. У тирана нет и не может быть драгоценного дара памяти. Антагонистом диктатора выступает учитель рисования, писавший некогда диссертацию о происхождении живописи от наскальных рисунков.

Тема зрительности не обязательно маркирует положительного персонажа – фотографией увлекается и мсье Пьер из романа «Приглашение на казнь» (1935), правда, фотографирует он исключительно самого себя в разных позах и вообще, судя по фотогороскопу, составленному для Эммочки, фотограф он бездарный. В знаменитой же биографии Чернышевского из романа «Дар» (1938) несколько раз подчеркивается тема очков – Набокову важно, что автор «Что делать?» обладал ущербным зрением. Это отметил А.А. Долинин в статье «Три заметки о романе Владимира Набокова «Дар»¹²¹. Рассуждая о романе «Король, дама, валет», Г. Хасин приходит к выводу, что основной темой романа является тема слепоты: «Скрытая в глубине нашего эпизода, она служит основой сюжета. Персонажи смотрят, но не видят друг друга. Драйер находится в неведении относительно любовной связи Марты и Франца, а также того, что они замышляют его убийство. Марта, в свою очередь, не знает, что в некоторый момент Франц начинает бояться и ненавидеть ее (однажды она представляется ему в виде гигантской жабы). И наконец, любовникам неизвестно об

¹²¹ Долинин А.А. Три заметки о романе Владимира Набокова «Дар» // Владимир Набоков: pro et contra. СПб.: РХГА, 1999. Т.1. С. 697.

экспериментах Драйера с манекенами. Внутренние миры персонажей изолированы один от другого»¹²². Можно заключить, что тема возвращения в Петербург – это частный случай набоковской темы зрения.

За исключением Исаакиевского собора и Медного всадника, Набоков практически не ссылается на конкретные произведения архитектуры и живописи, не обращается к реальным шедеврам визуального искусства Петербурга. Ему важнее абстрактные принципы изобразительных искусств, которые он активно переносит в литературу. Его творчество – родня живописи, фотографии и кинематографу. Он осознал близкое родство человеческой памяти с визуальными искусствами, увидел, что в основе и одного, и другого лежит фиксация зрительного впечатления. Роман «Лолита» (1953) был два раза экранизирован, причем один раз – С. Кубриком, экранизация значительно прибавила поклонников сюжету, придуманному Набоковым. Сам его фирменный стиль основан на воспроизведении огромного количества нюансов зримого мира, это вселенная, создатель которой, как человек из стихотворения Набокова «Око» (1939), сведен к одному исполинскому оку. И петербургская тема, которая, по мысли В.Н. Топорова, в донабоковской литературе была связана с очищением и нравственным возрождением, в творчестве Набокова слилась с его философией визуального, оказавшись той самой культурной тенденцией второй половины XX века и начала XXI века, когда литература ушла на периферию общественного внимания, уступив визуальным практикам.

По итогам нашего исследования мы можем сделать следующие **выводы к разделу 1.3**. Основной стержень набоковской поэтики – это зрительные впечатления, словесная пластика. И как мы могли увидеть, зрение для Набокова не просто инструмент познания реальности и способ не только создания художественного текста, но и трансценденции. Зрение само по себе – одна из глобальнейших набоковских тем, и к тому же оно понимается им, как

¹²² Хасин Г. Театр личной тайны. Русские романы Владимира Набокова. М.; СПб.: Летний сад, 2001. С. 25.

возможность победить линейное время и оказаться в цикличном. Информация, полученная с помощью зрения, становится содержанием памяти, а воспроизведение в памяти увиденного становится возвращением. Память питается зрением и в конечном счете, гарантирует возвращение. Зрение обеспечивает возможность победить линейность времени.

Укорененный в литературной традиции, отлично знающий и чувствующий Петербург русской литературы, Набоков встраивает петербургскую тему в комплекс своих основных тем и поднимает ее до самых глобальных категорий – таких, как время и память. По сути, в конечном итоге, «прочитывая» Петербург именно таким образом, он продолжает традицию изображения его как места решения самых важных вопросов человеческой жизни, при этом важными ему кажутся уже не совсем те вопросы, которые волновали его предшественников в «петербургском тексте» русской литературы. В «петербургском тексте» русской литературы им открывается новая глава, при этом оказывающаяся созвучной тем культурным тенденциям, которые возобладают в мире в конце XX века.

1.4. Память и возвращение в романе «Машенька»

Работу над романом «Машенька» Набоков начал в 1925 году через некоторое время после женитьбы на Вере Слоним. Стимулом для его создания послужила, как, по словам Брайана Бойда, говорил он после, рассказать о своей первой любви к Валентине Шульгиной, которая послужила прототипом главной героини романа. Позже, говоря о временах создания «Машеньки», Набоков испытал чувство облегчения, вызванное «избавлением от самого себя».

В 1926 году в издательстве «Слово» состоялась публикация романа и, в отличие от поэтических сборников, встреченных сдержанно, критика в большинстве своем отреагировала на него с энтузиазмом. Ю. Айхенвальд написал сразу две рецензии, в одной из которых впервые прозвучала мысль о важности для набоковского творчества темы «потусторонности», которая в дальнейшем получит мощное развитие среди интерпретаторов набоковского творчества, в числе тех, кто будет называть «потусторонность» как базовую набоковскую тему, окажется и жена Владимира Набокова. Г. Струве в статье «Творчество Сирина» (1930) позже отметил как одно из отличительных свойств набоковского таланта «зоркость к миру, особенно к мелочам его, способность эти мелочи как-то по-новому, отнюдь не фотографически изобразить»¹²³. В качестве предтеч набоковского дебютного романа назывались преимущественно И.А. Бунин и И.С. Тургенев (Г. Струве, А.В. Амфитеатров).

«Машенька» - первый, но не единственный роман Набокова, названный по имени героини. Писатель отходит от давней литературной традиции, согласно которой в заголовке указывалось главное действующее лицо, и вопреки обычаю Машенька не является главным персонажем произведения. Знаменателен выбор имени – это одно из самых распространенных и «простых» (по выражению Алферова) женских имен. Оно как бы подчеркивает

¹²³ Струве Г. Творчество Сирина [Электронный ресурс] URL: <https://lit.wikireading.ru/32976> (дата обращения 1.12. 20)

обыденность и распространенность происшедшего. Недаром рассуждениями об именах начинается роман. Собеседник Ганина настойчиво повторяет, что «всякое имя обязывает», тем самым отделяя Льва Глебовича с его сложным для произношения, похожим на скороговорку именем и отчеством, от своей семейной «простоты», что можно рассматривать и как знак социальной принадлежности, и как признак художественно-эстетической традиции.

Особого внимания заслуживают посвящение и эпиграф, являющиеся, как известно, зоной наиболее явного присутствия автора в произведении. Посвящение жене («Посвящая моей жене») и вынесенная в качестве эпиграфа цитата из «Евгения Онегина» Пушкина (Глава I, строфа XLVII): «...Вспомня прежних лет романы ... / Вспомня прежнюю любовь...», - определенно указывают читателям на личностный характер, возможно, биографическую основу изображенного в романе, и его главную тему: воспоминание о любви.

Повествование романа имеет бинарную, двуплановую структуру и разворачивается в двух плоскостях. В дешевом пансионе в Берлине живут несколько российских эмигрантов – математик Алферов, поэт Подтягин, машинистка Клара, танцовщики Колин и Горноцветов и главный герой романа Лев Ганин, перебивающийся случайными заработками бывший белогвардеец. История начинается с того, что Ганин и Алферов вместе застревают в лифте. Между соседями поневоле происходит диалог о происшедшем случайном событии, однако глубинный смысл разговора в характеристике каждого из говорящих. Алферов прост, добродушен, но высказываемые им суждения банальны и избиты. Временное отключение электричества, остановку лифта, тьму он глубокомысленно сравнивает с эмигрантским житьем, «великим ожиданием» изменения политической ситуации. Скупые реплики, тон, Ганина, который отвечает сухо и неохотно, его жесты («поморщившись, легонько вытолкнул его») выдают раздражение и неприязнь к собеседнику. Повествователь всецело на стороне Ганина, что ярко проявляется в его комментариях («довольно холодно подтвердил Ганин»; «прервал его Ганин»;

«хмуро спросил Ганин» и т. д). Однотипные ремарки негативного содержания, указывающие на мимику, жесты, тон и поведение Ганина свидетельствуют о близости позиций повествователя и героя. С первых строк симпатии первичного субъекта речи передаются читателям, которые принимают его точку зрения. Эта близость, которая граничит с автобиографичностью, максимально проявляется в рассуждениях повествователя, объединяющего себя с Ганиным. Берясь за любую работу, «не брезговал он ничем: не раз даже продавал свою тень подобно многим из нас», т.е. снимался в кино в массовке. Личное местоимение множественного числа («безымянные тени наши пущены по миру») используется не однажды, отражает особое отношение к герою.

Впечатление о персонажах, данное в экспозиции, представляющей собой первую часть романа, закрепляется в следующей главе. Сгущаются негативные краски в изображении русского пансиона, дома, который, казалось, «медленно едет куда-то» из-за близости железной дороги. В изображении внутреннего устройства бедного пансиона угадываются характерные приемы, которые будут варьироваться в последующих произведениях Набокова: детализация, сложные цветовые эпитеты, остроумные сравнения («в трагических и неблагоприятных дебрях находились кухня <...> туалетная келья»¹²⁴). Иронично и выразительно передан интерьер, в котором угадывается нужда и отсутствие вкуса («ухабистые кушетки», литография «Тайной Вечери» «на стене против двери и с рогатыми желтыми оленьими черепами»¹²⁵). В этом описании ощущается точка зрения Ганина, рассматривающего все словно свысока, становится понятно, что такое окружение для него непривычно, он в чуждой для себя социальной среде, вызывающей у него пренебрежение и иронию. Это понимают, видимо, и соседи. Так, старушка хозяйка дома расспрашивала жильцов о «Ганине, который ей казался вовсе не похожим на всех русских

¹²⁴ Набоков В.В. Машенька // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2004. Т. 2. С. 48.

¹²⁵ Там же.

молодых людей, перебивавших у нее в пансионе»¹²⁶. «Несколько надменное лицо Ганина» вызывает симпатию. В описании его внешности встречаются восторженные эпитеты и сравнения («Брови, распахивавшиеся, как легкие крылья, когда редкая улыбка обнажала на миг его прекрасные, влажно-белые зубы»¹²⁷). Этот портрет контрастирует с внешностью других обитателей пансиона, во внешности которых обнаруживаются комичные черты, которые повествователь закрепляет в комичных сравнениях. Например, писатель Подтягин, с мягким и «матовым голосом», с «ласковыми морщинками», отходящими «от ясных, умных глаз», в профиль был похож на «большую поседевшую морскую свинку».

Передано довольно тоскливое впечатление от жизни в этом месте. Герой Набокова оказался здесь в результате каких-то трагических обстоятельств и мечтает выбраться оттуда: «"Уехать бы", – тоскливо потягивался Ганин»¹²⁸. Но этому мешают отношения с женщиной, разорвать которые он не может по слабохарактерности и нерешительности. Положение, которое можно рассматривать как инверсию известной сюжетной ситуации, изображенной в русской классической литературе и названной Н.Г. Чернышевским «русский человек на rendez-vous». Однажды Ганин так и назван повествователем: «русский человек, забыв о сне, без шапки, без пиджака, под старым макинтошем, как ясновидящий, вышел на улицу блуждать»¹²⁹. Таким образом, герой Набокова может быть вписан в литературный ряд героев классики XIX века. При этом те, с кем он волей-неволей должен соприкоснуться, представлены в сниженном виде. Портрет любовницы уничижителен, в ней все фальшиво и притворно («ложь свою, которую она, как запах духов, всюду влачила за собой»¹³⁰). Набоков изобретателен в выборе деталей: у Людмилы «пурпурная

¹²⁶ Набоков В.В. Машенька // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2004. Т. 2. С. 50.

¹²⁷ Там же. С. 53.

¹²⁸ Там же. С. 51.

¹²⁹ Там же. С. 64.

¹³⁰ Там же. С. 52.

резина ее поддающихся губ», «шелковые чулки поросячьего цвета», передающих отвращение пресыщенного Ганина.

Наиболее убедительно характеризуют персонажей их высказывания. Примечателен в этом отношении Алферов, рассуждающий о преимуществах и порядках «заграницы», проявляющихся, в частности в подчеркивании сословной разницы, восхищающийся наличием табличек «Только для господ», радующийся тому, что «с Россией – кончено...». «”Экий пошляк”, – подумал Ганин», – и читателям трудно с этим не согласиться.

Основной конфликт обнаруживается в том, что у Ганина и Алферова обнаруживается нечто общее – любовь к Машеньке. Шок испытывает герой не только потому, что узнал свою бывшую любовь, но и от того, что любовь эта как бы уравнивает его с пошляком, жизнь показывает его место в «массовке». Именно в этом видится глубокий смысл эпизодов о кино. Ганин узнает себя, свою проданную кинематографу «тень»: на экране он «с пронзительным содроганьем стыда узнал себя самого среди этих людей, хлопавших по заказу»¹³¹. В кино как бы закреплено его новое социальное положение. Однако любовь к прошлому, в том числе и любовь к родине, резко отличает и отделяет главного героя романа Набокова от массы эмигрантов, не ценящих своего прошлого и проклинаящих родину, не осознающих и настоящего.

С «внесценической» героиней романа повествователь знакомит с самого начала: Алферов рассказывает о жене, называет ее имя, время от времени отмечает, что она любит (природу, гулять в парке, стихи, расторопная, в обиду себя не даст и т.д.), даже детали внешности («брюнетка», глаза «такие живые» и т.д.). Так что у читателей постепенно формируется представление о ней. Зайдя ночью в комнату Алферова с просьбой перестать мешать ему спать, Ганин видит фотографию его жены и с удивлением, переходящим в шок, понимает, что это – его первая любовь Машенька.

¹³¹ Набоков В.В. Машенька // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2004. Т. 2. С. 60.

С этого момента повествование получает второй план, изображение реально-исторической ситуации приобретает глубину. Ганин постепенно и последовательно начинает вспоминать историю их любви в дореволюционной России, в дачном поселке под Петербургом. Тоскливый, серый быт немецкого пансиона противопоставляется яркому, насыщенному красками миру петербургских предместий, скучная действительность – возвышенной мечте.

Начиная разговор о втором плане повествования романа, следует отметить уже тот факт, что эти два пространства, где разворачиваются истории, составляют оппозицию, контраст. «Профанный» фрагмент романа, в котором изображается «низменная» реальность, представляет собой описание жизни в большом городе, в то время как история первой любви главного героя воспоминание, возвращающее его к жизни, преобразующее его личность, разворачивается в петербургских предместиях, в парках, садах, усадьбах. При изображении берлинской жизни Набоков использует такие детали и интонации, которые подчеркивают сниженность, ничтожность происходящего, однообразие нищей эмигрантской жизни. Зрительных деталей в «берлинском» фрагменте романа вообще не слишком много. Пустая улица за окном пансиона (явно находящегося не в центре Берлина, а на окраине), железнодорожный мост, гараж на улице, из которого пахнет карбидом, «белый» и «бледный» как основные цветовые эпитеты – вот что составляет берлинскую жизнь Ганина. Интересно обратить внимание, что в сцене, где стареющий поэт Подтягин переживает потерю своего паспорта, он называет себя «облаком в штанах». Набоков крайне не любил Маяковского, но именно Маяковский немало сделал для формирования традиции изображения города как ада, преисподней – см., например, стихотворение «Адище города» (1913).

Как только повествование переходит в прошлое, в мир ганинского детства и первой любви, читателя сразу же поражает изобилие ярких цветов в изображаемой реальности. Ширма, отгораживающая постель с выздоравливающим Ганиным – желтая. Крыша, которую видно в окно

ганинской комнаты – зеленоватая. Ставни, закрывающие окна и печка – белые. Комод – из красного дерева. Розы на обоях – голубоватые. Мир вокруг резко делается цветным, в нем появляется разнообразие зрительных деталей, эмоций, событий. Эта смена принципов изображения зрительной реальности при переходе в другой план повествования напоминает расхожий кинематографический прием, когда фильм внезапно перестает быть черно-белым и становится цветным. Природа и природные явления занимают в этом фрагменте романа большую часть описаний.

Религиозные образы и подтексты на протяжении всего романа играют в нем очень важную роль. На первых же страницах романа Ганин со своим соседом, пошляком и, как потом выяснится, мужем возлюбленной Ганина, Машеньки, застревают в полной темноте. Символизм этого положения в романе высказан эксплицитно и именно пошляком Алферовым: полная темнота, отсутствие движения – это и есть жизнь эмигрантов в текущей ситуации. Здесь уместно вспомнить и библейский контекст образа тьмы – «тьма кромешная, скрежет зубовой». Это, по Библии, то место, куда попадут те, кто не признал Мессию. Сама по себе описание пансиона содержит некоторое количество нюансов и деталей, которые могут быть интерпретированы как маркеры inferнального пространства. Начать стоит уже хотя бы с того, что в первой строке того фрагмента романа, где о нем идет речь он характеризуется как «неприятный». Когда хозяйка обставляла его мебелью, то проявляла, по словам, повествователя «несколько жуткую» изобретательность. Предметы обихода, заполнившие комнаты пансиона имеют «унылый и нелепый вид, как кости разобранного скелета» - образ скелета также имеет очевидную inferнальную ауру.

Интонации, с которыми в романе подан тот мир, где Ганин и Машенька полюбили друг друга, отличаются радикально. Вместо «тьмы кромешной» мы видим дачный поселок и сады. Именно по этой причине местом действия Набоков выбирает не Петербург, а его пригороды – чтобы отсылка к раю была

как можно более очевидной. Сад это простейшая метафора рая, в райском саду гуляли Адам и Ева до изгнания. Если в столовой пансиона на стене висит литография «Тайной вечери» напротив которой – олений череп с рогами, то в комнате ганинской дачи, где по словам повествователя было «сотворено» (именно так, религиозный смысл присутствует и здесь) чувство Ганина к Машеньки среди прочих настенных украшений висит лик Христа в киоте, что не нуждается в особых комментариях. Наиболее очевидная «сакральная» деталь произведения – стол в беседке, за которым зарождает любовь Ганина и Машеньки прямо именуется «святым». Воссоздаваемая Ганиным реальность, возвращающая его к жизни, имеет большое количество маркеров, указывающих на ее святость. Причем будет не лишним отметить, что городская реальность воспроизводится Набоковым с таким же большим количеством деталей. Это не просто условный город, повествователь достаточно ярко описывает такие нюансы, как раскрытый гараж и запах карбида из него, изобилие горящих в небесах реклам, железнодорожный мост. Подобные детали нужны для того, чтобы провести определенную параллель между урбанистической реальностью и приземленной, скучной жизнью. Если мир, где Ганин любит Машеньку изображен практически как некое идеальное пространство и имеет своими подтекстами как русский усадебный роман, так и райский сад, то «земной мир» в романе подчеркнута приземлен, весь принадлежит настоящему, в нем нет никакой природы, нет никаких намеков на божественное, в нем есть только рукотворное. Запах карбида из гаража – деталь, мало представимая в прозе авторов, существующих в более традиционной эстетике (например, И.А. Бунина) и уже рассуждая о «Машеньке», можно говорить о начале формирования набоковского урбанизма, пока еще имеющего легко считываемую и потому довольно наивную символику.

Ганин вспоминает о том, что читал о «вечном возвращении». Вероятно, имеется в виду одна из ранних философских концепций Фридриха Ницше, согласно которой, исходя из того, что число атомов во Вселенной ограничено,

все, что было в нашей жизни, повторится в ней еще раз. Нечто подобное и происходит с Ганиным. Здесь уже по-иному звучит тема родины. К воспоминаниям Ганина присоединяется поэт Подтягин, представляющий другой тип ностальгии: «...сегодня вспоминал старые журналы, в которых были ваши стихи. И березовые рощи. - Неужели помните,- ласково и насмешливо повернулся к нему старик. - Дура я, дура,- я ведь из-за этих берез всю свою жизнь проглядел, всю Россию»¹³². Тема воспоминаний, элементы автобиографичности придают особую задушевность центральным эпизодам романа.

Возрожденная в мечтаниях первая любовь становится отдушиной Ганина от жизни в пансионе. Воспоминание о прошлом («восхитительное событие души») как бы пробуждает в Ганине силу и волю к жизни, он предпринимает решительные действия (порывает отношения с нелюбимой женщиной, подпаивает Алферова, портит ему будильник, сам съезжает из пансиона и отправляется на вокзал, чтобы встретить ее и увезти с собой. Однако на вокзале к нему внезапно приходит понимание, что прошлое невосвратимо и раз прожитое невозможно вернуть назад, поэтому он внезапно берет такси и едет на другой вокзал с целью отбыть на юг.

Весь конфликт романа выстроен на противопоставлении воспоминания и действительности. Ю. Айхенвальд отмечает в рецензии, что пансион и берлинский быт в романе изображен как призрак, тень и фантазия, все, что происходит здесь и сейчас имеет очень низкую ценность, оно бесплотное и безжизненно. Настоящая жизнь, насыщенная и осмысленная, происходит в памяти и душе главного героя. Воспоминание оказывается бесконечно ценнее, важнее, нужнее текущей реальности, оно стимулирует главного героя вновь предпринимать какие-то действия. Внезапно оказывается, что он, уже опустивший руки, потерявший силу воли, все еще способен чувствовать и

¹³² Набоков В.В. Машенька // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2004. Т. 2. С. 75.

переживать. Именно это, в конечном счете, и выводит его жизнь на новый этап – он уезжает из Германии, ему легко и хорошо.

Выводы к разделу 1.4. Обобщая все сказанное можно сделать следующие выводы. В первом романе Набокова ситуация воспоминаний связана с фотографией, что характерно для многих произведений писателя. Особого внимания заслуживают упоминания о кинематографе, его оценки как массового примитивного искусства. Однако в романе ощущается использование свойственных этому виду искусства приемов (смена планов, монтажная композиция, цветовое и звуковое «оформление», присутствующее в описаниях). Воспоминание слито с памятью о первой молодости, первой любви, физическим, нравственным, социальным благополучием. Оно драматично, так как изменения вызваны не только естественным ходом жизни, но и определенными насильственными историческими событиями. Принципы любовного изображения прошлого и ироничной и пренебрежительной оценки настоящего обусловлены не только социальными мотивами, сколько элегическим переживанием юношеской любви. Прошлое явственно изображается в романе как сакральное пространство.

Выводы к главе 1. Зрение в художественном мире Набокова, имеет этическое измерение и онтологическую значимость. В ранней лирике Набокова тема Петербурга реализуется преимущественно посредством зрительных представлений. При этом для Набокова характерно переплетение мотивов памяти и зрения. Центр набоковской внутренней Вселенной – Петербург, он сакрален, те петербургские образы и зрительные детали, которые не соответствуют образу «святого места», Набоков просто не воспроизводит в своей прозе. Зрительные впечатления являются, метафорически выражаясь, основным строительным материалом набоковской поэтики, причем особенно следует отметить, что оно является не только главным авторским способом познания мира, но и методом трансценденции, позволяющим победить линейное время, обойти его законы и обрести цельность, оказавшись в

сакральном пространстве. Уже при анализе дебютного романа Набокова «Машенька» можно предельно четко видеть, как сакрализуется им прошлое, проведенное в России и какой контраст к этой реальности представляет собой существование людей, современной Набокову волны эмиграции.

ГЛАВА 2: «ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ» РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ВОСПРИЯТИИ НАБОКОВА

2.1. Петербург А.С. Пушкина как объект полемики в творчестве Набокова («Пиковая дама», «Сказка», «Отчаяние», «Дар», «Другие берега»)

В автобиографическом романе «Другие берега» (1954), повествуя о кембриджском периоде своей жизни, В.В. Набоков указал краеугольные камни своего творчества: «Пушкин и Толстой, Тютчев и Гоголь встали по углам моего мира»¹³³. Набоков решительно отвергал «большие идеи», его модернистское мировоззрение не желало адаптировать фундаментальные понятия, такие, как «Бог» или «нация» – он принадлежал к той литературной эпохе, где они почти не попадали в фокус внимания. В его мире фундаментальный статус получили наиболее высоко ценимые авторы. И в первую очередь – В. Шекспир и А.С. Пушкин.

«Радугой по всей земле» назвал Набоков Пушкина в своем стихотворении «На смерть А. Блока» (1920). В стихотворении «Неоконченный черновик» (1931) он провозглашает, что свою жизнь и честь он взвесил на пушкинских весах и выбрал честь. Суждения Набокова о литературе отличались глубокой оригинальностью, часто не совпадая с общепринятым мнением. Отдавая себе в этом отчет, писатель использовал эту особенность для характеристики своих героев. Так, в романе «Дар» (1938), характеризуя литератора Владимирова, Набоков пишет: «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»¹³⁴. В этих словах слышится иронический подтекст, обращенный ко всем, кто придерживается собственного мнения. В

¹³³ Набоков В.В. Другие берега // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2008. Т. 5. С. 305-306.

¹³⁴ Набоков В.В. Дар // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2002. Т. 3. С. 496.

результате сложилось представление о Набокове как об авторе резко негативных высказываний о литераторах, как о классиках, так и о современниках. Широкую известность приобрели оценки Гоголя, Достоевского, зарубежных классиков, таких как О. Бальзак, Т. Манн и т.д., суждения о которых детально изучены современными исследователями: «Набоков, который бранится»¹³⁵ Л.И. Сараскиной, «Набоков, Достоевский и «достоевщина» А.А. Долинина¹³⁶. Недоступным для критики Набоков считал только Пушкина.

Среди работ о диалоге Набокова с Пушкиным как наиболее значительную выделим сборник докладов международной конференции «А.С. Пушкин и В.В. Набоков» Кроме того, эта тема является предметом исследования в ряде диссертаций: В.П. Старк «А.С. Пушкин и творчество В.В. Набокова»¹³⁷, А.С. Бессоновой «Истина Пушкина» в творческом сознании В.В. Набокова¹³⁸, В.Г. Басмовой «Комментарий В.В.Набокова к «Евгению Онегину» А.С. Пушкина и «Онегинский» код «Лолиты»¹³⁹, Д.В. Сергеева «Классическая традиция русской литературы» (А.С. Пушкин и Н.В. Гоголь) в художественном творчестве В.В. Набокова»¹⁴⁰ и многие другие.

Отмечается, в частности, стремление Набокова подчеркнуть свою близость великому поэту в биографическом («семейном») и культурно-историческом смысле. Пушкинская тема актуализируется в романе «Дар», причем именно в главе, посвященной детству и родителям.

¹³⁵ Сараскина Л.И. Набоков, который бранится...// Владимир Набоков: pro et contra. СПб.: РХГА, 1999. Т. 1. С. 542-570.

¹³⁶ Долинин А. Набоков, Достоевский и достоевщина // Литературное обозрение. 1999. № 2. С. 46.

¹³⁷ Старк В.В. А.С. Пушкин и творчество В.В. Набокова. СПб.: Институт русской литературы РАН, 2000. 200 с.

¹³⁸ Бессонова А.С. «Истина Пушкина» в творческом сознании В.В. Набокова. Коломна: Коломен. гос. пед. ин-т, 2003. 150 с.

¹³⁹ Басмова В.Г. Комментарий В.В.Набокова к «Евгению Онегину» А.С.Пушкина и «Онегинский» код «Лолиты». Новосибирск: НГПУ, 2007. 205 с.

¹⁴⁰ Сергеев Д.В. Классическая традиция русской литературы (А. С. Пушкин и Н. В. Гоголь) в художественном творчестве В. В. Набокова. Волгоград: ВГПУ, 2003. 166 с.

Обращает на себя внимание проводимая Набоковым параллель «Пушкин – отец»: «С голосом Пушкина сливался голос отца»¹⁴¹, – так сказано в романе «Дар» о детстве Годунова-Чердынцева. В романе «Другие берега» Набоков находит общее в жизни Пушкина и в своей судьбе, в частности отмечает родство Набоковых с Данзасами (как известно, секундантом Пушкина был Константин Данзас): «По отцовской линии мы состоим в разнообразном родстве или свойстве с Аксаковыми, Шишковыми, Пуцциными, Данзасами»¹⁴².

Значимым представляется сравнение экономки, бывшей няни своей матери с Ариной Родионовной. Набоков описывает ее как древнюю, очень низенького роста старушку, напоминающую унылую черепаху, при этом не забывая детализировать свое описание – ноги у нее большие, голова маленькая, взгляд потухший, кожа холодная. Завершает Набоков свое описание тем фактом, что в отличие от Арины Родионовны, она не пила, добавляя, что Арину Родионовну взяли к Олинке Пушкиной с места под названием Суйда, которое находилось неподалеку от набоковского имения. Отметим, что это осознанное проведение параллелей между своей и пушкинской судьбами.

В своей программной статье «Пушкин, или Правда и правдоподобие» (1937)¹⁴³ Набоков противопоставляет тот пушкинский миф, который ему кажется плоским, «подлинному», правильному пониманию Пушкина. Уже в первом предложении того фрагмента, где начинается разговор о правильном понимании, Пушкину приписывается сакральный статус: «Наоборот, те из нас, кто действительно знают Пушкина, поклоняются ему с редкой пылкостью и искренностью; и так радостно сознавать, что плоды его существования и сегодня наполняют душу»¹⁴⁴. Как многие литераторы первой волны эмиграции,

¹⁴¹ Набоков В. Дар // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2002. Т. 3. С. 280.

¹⁴² Набоков В. Другие берега // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2008. Т. 5. С. 171.

¹⁴³ Набоков В.В. Пушкин, или Правда и правдоподобие [Электронный ресурс] URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/pravda-i-pravdopodobie.htm> (дата обращения 05.10.2020).

¹⁴⁴ Там же.

Набоков чтит память Пушкина, ставит его так высоко, что можно говорить о том, что в восприятии Набокова поэт наделен сакральной характеристикой.

Смысловой ряд, в который Набоков ставит Пушкина, состоит из масштабных, самых важных, детерминирующих весь набоковский мир понятий – Петербург, родители, память, детство. Пушкин – один из главных персонажей Петербурга Набокова, в набоковской прозе один из основных творцов петербургского мифа сам становится его героем, значимой частью. С Пушкиным у Набокова часто связаны сюжеты о преодолении темпоральных рамок, он инициирует его взгляд, проникающий сквозь десятилетия в начало XIX века. Пушкин спровоцировал набоковскую интерпретацию времени, как многомерного, нелинейного процесса. Так, например, в эссе «Пушкин, или Правда и правдоподобие» «оживает» портрет Пушкина, в котором выделяются памятные черты: «Вот он, этот невысокий живой человек, маленькая смуглая рука которого написала первые и самые прекрасные строки нашей поэзии; вот он, взгляд голубых глаз, составляющий резкий контраст с темными кудрявыми волосами. <...> 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»¹⁴⁵. Нереальность данной картины подчеркнута не только упоминанием маскарадов, любителем которых якобы был поэт, но и прямым указанием на кабаре, театральность и игру – одну из важнейших примет модернизма, истоки которой в игровом начале творчества¹⁴⁶, присущем пушкинской поэзии. С этим связана особая пластичность словесного изображения, запечатлевающая динамику движения «комедианта» смеющегося, мелькающего, исполняющего роль поэта. Набоков анализирует костюм, в который одет Пушкин.

¹⁴⁵ Набоков В.В. Пушкин, или Правда и правдоподобие [Электронный ресурс] URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/pravda-i-pravdopodobie.htm> (дата обращения 05.10.2020).

¹⁴⁶ Хейзинга Й. Человек играющий: опыт определения игрового элемента культуры // Й. Хейзинга. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 409 с.

Пушкин и реальность, в которой он существует, для Набокова явление, в первую очередь, оптическое. Рассуждая о пушкинском периоде в русской литературе (а это временной отрезок между 1820 и 1837 годами), он отмечает явление, которое сам характеризует как скорее оптическое, нежели интеллектуальное. Согласно эссе «Пушкин или правда ли правдоподобие», жизнь в это время ему представляется более наполненной свободным пространством, людей, по его мнению, жило тогда совсем не так много, как в его, архитектура городов была такой, что между зданиями были видны просветы. Эту жизнь, мир начала XIX века Набоков уподобляет старинной литографии, где изображена городская площадь в момент покоя: на ней просторно и свободно, и конечно же, в набоковском духе, на картине выделены различные детали: на мостовой разговаривают два человека, рядом собака чешет лапой ухо, несет корзину женщина, на деревянной ноге стоит нищий, на часах полдень и в чистом небе единственное облако. В очередной раз предмет визуального искусства – на этот раз литография – помогает проникнуть Набокову сквозь время. Именно виды, картинки тех времен интересны Набокову, а вовсе не социальная обстановка, революционные течения и т.д. Эпоха Пушкина для Набокова – зрительное явление.

Пушкин у Набокова также может быть частью сюжета об оптическом обмане. Вспомним в романе «Дар» розыгрыш вымышленного Набоковым мемуариста Сухощюкова: «В соседней ложе сидел старик... Небольшого роста, в поношенном фраке, желтовато-смуглый, с растрепанными пепельными баками и проседью в жидких, взъерошенных волосах, он преоригинально наслаждался игрою африканца: толстые губы вздрагивали, ноздри были раздуты, при иных пассажах он даже подскакивал и стучал от удовольствия по барьеру, сверкая перстнями.

“Кто же это?” – спросил Ч.

“Как, не узнаете? Вглядитесь хорошенько”.

“Не узнаю”.

Тогда мой брат сделал большие глаза и шепнул:

“Да ведь это Пушкин!”.

Ч. поглядел... и через минуту заинтересовался чем-то другим. Мне теперь смешно вспомнить, какое тогда на меня нашло странное настроение: шалость, как это иной раз случается, обернулась не тем боком, и легкомысленно вызванный дух не хотел исчезнуть; я не в силах был оторваться от соседней ложи, я смотрел на эти резкие морщины, на широкий нос, на большие уши... по спине пробегали мурашки, вся отеллова ревность не могла меня отвлечь. Что если это и впрямь Пушкин, грезилось мне, Пушкин в шестьдесят лет, Пушкин, пощаженный пулей рокового хлыща, Пушкин, вступивший в роскошную осень своего гения...»¹⁴⁷.

Во-первых, нельзя не обратить внимание на то, что перед нами опять возникает тема театра и мотив театра. Во-вторых, что важнее, перед нами – оптический обман. Оптика, зрение опять становятся способом «пронзать времена», путешествовать по оси времени, и вновь в этот же ряд становится зрительное искусство.

Пушкин служит эстетическим и нравственным камертоном: одна из базовых характеристик его героев, претендующих на незаурядность и талант, – отношение к Пушкину. Поэт Федор Годунов-Чердынцев из романа «Дар» боготворит Пушкина, отождествляя его с собственным отцом. Убийца и эгоманьяк Герман из романа «Отчаяние» (1934) в школьном сочинении искажает фабулу «Выстрела». Художнику И.К. Айвазовскому (которого Набоков ценил невысоко) испачкала цилиндр птица, когда он вспоминал о том, как «юношей он видел Пушкина и его высокую жену»¹⁴⁸. Комическая сцена несет явно оценочный, точнее, негативный смысл. Посредственный художник в набоковском мире не имеет права соприкасаться с Пушкиным.

¹⁴⁷ Набоков В.В. Дар // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2002. Т. 3. С. 283-284.

¹⁴⁸ Набоков В.В. Другие берега // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2008. Т. 5. С. 171.

В творчестве Пушкина впервые в русской литературе представлен объемный, неоднозначный образ столицы, «северной Венеции», складывающийся в лирических, эпических, лироэпических жанрах. Для нашей темы важно отметить, что первая глава романа в стихах «Евгений Онегин» была начата в Кишиневе, и описание Петербурга представляет собой воспоминания, что позволяет провести отдаленную аналогию с творчеством Набокова. Кроме этого, можно отметить целый ряд сходных черт, соединяющихся в литературную традицию, продолженную в произведениях писателя XX века.

В набоковской мифологии миф Петербурга и миф Пушкина переплетены предельно тесно, один является составной частью другого. Диалог с пушкинским Петербургом Набоков начинает на самом раннем этапе своего творчества, представляя его наделенным волшебной силой, исцеляющим, куда более идиллическим, нежели представлялось самому Пушкину. Рассказ «Пасхальный дождь» был опубликован в 1925 году в еженедельнике «Русское эхо» и утерян на долгие десятилетия, до 1995 года, когда был обнаружен в одной из германских библиотек Светланой Польской и напечатан в журнале «Звезда» с ее предисловием. Главный герой – старая гувернантка Жозефина Львовна, вернувшаяся в Швейцарию после многих лет жизни в Петербурге и осознавшая, что главные годы жизни прошли именно там. Ее захватывают тоска и ностальгия, мучает одиночество. Грядет Пасха, стоит сырая погода, гувернантка заболевает воспалением легких и видит в бреду, как создатель Петербурга, Петр I, сходит со своего пьедестала и целует ее. Болезнь постепенно проходит и Жозефина Львовна приходит в себя: «И, увидя черную спину м-ль Финар, ерзающие ноги, сапожки на пуговицах, Жозефина выпустила прорывающийся смех, затряслась, воркуя и задыхаясь, под пуховиком своим, чувствуя, что воскресла, что вернулась издалека, из тумана

счастья, чудес, пасхального великолепия»¹⁴⁹. Характеризуя выздоровление как воскресение, Набоков вводит в текст религиозный смысл. Нищая, красящая яйца в убогой комнатке гувернантка – святая, поклоняющаяся Петербургу и обретающая в нем спасение. Инверсия сюжета «Медного всадника», отмеченная Светланой Польской, служит этой же цели – сакрализации Петербурга как такового и пушкинского Петербурга, в частности. Набоков видит Петербург более чистым и святым местом, нежели казалось даже Пушкину.

Хотя этот текст был опубликован одновременно с рассказами, позже вошедшими в сборник «Возвращение Чорба» (1929), он, как и объемные стихи Набокова о Петербурге, не попал в книги, составленные самим Набоковым. Герой романа «Дар» Федор Годунов-Чердынцев не мог написать биографию отца, которого обожествлял. Сакральный центр реальности не может быть описан. Не он существует для поэта, а поэт существует лишь постольку, поскольку есть он. Но что особенно важно отметить здесь – уже на ученическом этапе своего творчества Набоков, несмотря на все свое поклонение Пушкину, считает возможным с ним полемизировать.

Набоковский образ Петербурга обладает двойственностью. Петербург его детства – место, к которому в буквальном смысле применимо слово «рай». Там не бывает метелей и дождей, там всегда светит солнце, он, как правило, изображается в дневное время, в нем есть огромное количество источников визуальных впечатлений. Но у набоковского Петербурга есть и другая сторона. Космос и Хаос в Петербурге Набокова явно ощущаются.

«Петербургский текст» русской литературы открывается произведениями Пушкина «Медный всадник» (1833) и «Пиковая дама» (1834). В каждом из них присутствуют мотивы скрытого оскорбленного самолюбия, недовольства своим положением, желанием занять более высокое место в обществе, нежели сейчас. В повести «Пиковая дама» обыгрывается сюжет продажи души дьяволу,

¹⁴⁹ Набоков В.В. Пасхальный дождь // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2004. Т. 1. С. 76.

который имеет длительную традицию в мировой литературе. Пушкинскому Германну умершая старуха открывает тайну комбинации карт, которая позволит выиграть крупную сумму, он не соблюдает ее условия и в результате сходит с ума. Полемизирует с «Пиковой дамой» Набоков дважды: в рассказе «Сказка» (1926) и в романе «Отчаяние».

В рассказе «Сказка» главного героя зовут Эрвин, здесь слышится созвучие с именем Германн. Он наблюдает на улице женщин, мечтает завладеть каждой из них, и высшие силы слышат его желания – к нему за столик подсаживается госпожа Отт, и выясняется, что это черт и именно такой облик для него более привычен. Отсылка к «Пиковой даме» считается по этой детали. Эрвину предлагают заполучить всех, кто ему понравится, при условии, что число избранниц будет нечетным. Когда он устремляется за тринадцатой, она оказывается первой (число тринадцать связывают с мистикой, называют «чертовой дюжиной»).

В этом рассказе нам интересны два момента. Первый – сама по себе атмосфера рассказа – вульгарная, пошлая. Сюжет о сделке с дьяволом разворачивается в мирке удушающего мещанства. По мнению Набокова, попытка сделки с дьяволом – это показатель, в первую очередь, ничтожного масштаба личности. А второе – это то, что Эрвин, по сути, пытается быть художником и творцом, ему знакома радость фантазии и воображения, но отсутствие внутреннего размаха делает его устремления мелкими.

Рассуждая о петербургских повестях Пушкина, В.Ф. Ходасевич подчеркнул: «Вмешательство темных, невидимо, но близко окружающих нас сил, то, как это вмешательство протекает и чем кончается, – вот основной мотив "Домика в Коломне", "Медного Всадника" и "Пиковой Дамы"<...> Ради маленького, пошлого желания обогатиться вступает он на путь великих и дерзновенных душ, которым мечталось бессмертие, а не "независимость" <...>. Крошечный Прометей, не трогающий процентов богоборец, - он обладает такую же несокрушимостью характера, как и подлинные герои, и не обладает

высотой их подвига, величиим их души. Он присвоил себе их права, не догадываясь или не думая об обязанностях. Демоническое, сверхъестественное знание не налагает на него никакой ответственности и само по себе даже не имеет в глазах его никакой цены. Горьких корней этого знания он не замечает. Он тянется только к сладкому плоду его, да и тот понимает только как обогащение. В самом демонизме своем Германн угнетающе практичен»¹⁵⁰.

Применительно к описываемым в этой главе героям Набокова можно сказать, что они хотят пользоваться правами творцов, совсем не желая думать об их обязанностях. Восприятие и адаптация Набоковым сюжета «Пиковой дамы» обязательно включает в себя тему творчества, фантазии, тонких контактов с реальностью – имплицитно ли, как в «Сказке», эксплицитно ли, как в «Отчаянии».

Эрвин касается мира творчества лишь слегка. Герман Карлович всерьез считает себя художником и желает сравнить нарушителя того закона, что запрещает проливать красненькое, с поэтом, с артистом. Главный герой романа «Отчаяние» Герман Карлович является человеком крайне неприятным. Здесь Набоков уже не ограничивается созданием пошлой атмосферы, а выносит этический приговор и приговаривает к наказанию. Необходимо отметить, что внимательно читая другой набоковский роман, «Приглашение на казнь» (1936), нельзя не обратить внимание на тюремщика Родиона, адвоката Романа Виссарионовича и появляющегося лишь на мгновение учителя Цинцинната Аркадия Ильича. Представляется, что имена тюремщика Родион и адвоката Роман (помощники палача Родя и Рома, как выясняется в дальнейшем) составляют аллюзию на имя Родиона Романовича Раскольников), героя романа Достоевского. Многозначительно при этом отчество адвоката Романа – Виссарионович, вызывающее ассоциации литературные (Белинский) и исторические (Сталин). Литературная игра продолжена с именем учителя

¹⁵⁰ Ходасевич В.Ф Петербургские повести Пушкина // Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: в 2 т. М.: Согласие, 1996. Т. 2. С. 59.

Аркадия Ильича (А.И. Свидригайлов и Ленин), а также Германа Карловича (Германн и Карл Маркс).

Все, что декларирует Герман Карлович, противоречит набоковским принципам и взглядам на творчество (а как мы помним, сам Набоков связывал их в первую очередь с Пушкиным). Он обожает коммунизм и Советский Союз. Он искажает фабулу пушкинской повести «Выстрел» в школьном сочинении. Он превыше всего ценит одинаковость и похожесть, интересуясь сходством и не обращая внимания на разницу. И что отметить важнее всего – он в буквальном смысле слова слепец, много чего в своей жизни не замечающий. Он не замечает романа своей жены с ее кузеном Ардалионом (он художник), он путает картины Ардалиона, и в конечном счете не видит того, что бродяга Феликс, которого он собрался убить, а труп выдать за собственный, не похож на него ни капли.

Стоит вспомнить фрагмент, в котором Набоков демонстрирует несовместимость взглядов Германа Карловича с подлинным искусством. Художник Ардалион рисует Германа Карловича и сталкивается с затруднениями. Начинается их беседа о лицах, в ходе которой Герман Карлович интересуется, насколько редко встречаются такие лица, как у него. Ардалион отвечает, что всякое лицо уникально. Герман раздражается тирадой, что существуют разнообразные типы лиц, на что Ардалион отвечает, что художник видит именно разницу, а сходство интересует профанов. На реплику Германа, что иногда важно именно сходство, он говорит, что важно оно только в тех случаях, когда прикупаешь подсвечник. Упоминание подсвечника в контексте разговора воспринимается как примета обыденности, мещанства и символ пошлости.

В этом диалоге Герман высказывает свою систему взглядов и ценностей, причём становится очевидно, что она представляет собой полную противоположность тому, что Набоков считал настоящим искусством. Герману важно видеть в реальности не уникальное, а похожее, типизировать и

классифицировать ее. Мир выражает себя именно через нюансы различий, именно они по мнению Набокова должны интересовать настоящего наблюдателя за реальностью, «соглядатая», подлинного творца. Герман же являет собой полную противоположность этому типу.

Начало романа «Отчаяние» напоминает начало романов «Подвиг» (1932) и «Защита Лужина» (1929) с одним важным отличием. Шахматист Лужин и Мартын Эдельвейс – герои, Набоковым любимые. В начале истории их жизненного пути всегда присутствует дорога, в которой можно увидеть тот самый путь к сакральному центру. Эта дорога всегда изображается в сказочных, волшебных полутонах. Лужин теряется в лесу, идя по тропинке. Мартын видит тропинку на картине и представляет, что он в нее перешагнул. Мотив дороги сопровождает и негативный образ Германа Карловича. В самом начале романа, буквально до того, как он увидит спящего на земле бродягу Феликса – и тем самым запустит развитие сюжета романа – он решает прогуляться и забирается на холм, где обнаруживает (как и Лужин, и Мартын) узкую тропинку, выющуюся наверх среди деревьев. Ему кажется, что он дойдет до какой-то «чудной глухой красоты» красоты, но ее все не было, кругом только низкорослая растительность и валяющийся на земле мусор. Автор подчеркнуто сниженные пейзажные зарисовки, передавая току зрения персонажа. Когда Герман добирается до самого верха, то обнаруживает там только признаки бедного жилья: кривые домики, раздувающиеся на ветру подштанники. Такое восприятие окружающего пространства отражает внутреннюю сущность героя романа. Для него гора – образ сакрального центра – и дорога к нему приобретают противоположное значение. Убийце и подлецу Герману Карловичу ни при каких обстоятельствах невозможно увидеть красоту и обрести собственную цельность.

Холм, поднимающийся в небо, же ассоциируется в описанной Элиаде «космической горой», символом которой являлись зиккураты и храмы. Нечто вертикальное, направленное в небеса, всегда осуществляет связь с небом, с с

сакральным и божественным. В этот же символический ряд встает и тропинка, ведущая вверх. Но то, что видит Герман Карлович вокруг (бумажонки, тряпки, отбросы) и то, что оказывается в конце дороги (подштанники на веревке), даёт нам понять, что перед нами нечто совершенно обратное. И мы понимаем, что перед нами ровно то, что Ходасевич говорил о пушкинском Германне – человек пытается дерзнуть, сделать какой-то шаг вверх, совершить поступок, но представляя из себя мелкую личность, делает нечто прямо противоположное тому, на что претендует.

В изображении дорог в «Защите Лужина» и «Подвиге» присутствует мотив сказки, волшебства, который в некотором отношении связан с представлениями о сакральном. Дорога в романе «Отчаяние» – страшная, внушающая ужас. Мотив страшной дороги в романе появляется еще раз: Герман Карлович спит и ему снится дорога, возникающая из темноты, на ней человек с мешком, у которого внезапно оказывается лицо самого Германа Карловича без глаз. Этот сон преследует Германа Карловича постоянно.

Как и пушкинский Германн, Герман Карлович – полунемец-полурусский. В нем воплощено все то, что так ненавистно Набокову. Роман «Отчаяние» представляет собой полемику с «петербургским текстом» русской литературы в целом. С одной стороны, Пушкин в нем – обязательный маркер, способ отличить хорошее и плохое (Герман Карлович искажает в сочинении фабулу «Выстрела»), а с другой – безжалостная ирония Набокова направлена именно на пушкинского героя.

По мнению В.Н. Топорова, поэма Пушкина «Медный всадник» (1833) – одна из главных составных частей «петербургского текста» русской литературы: «С этим мифом своими корнями связан миф о “Медном Всаднике”, оформленный в знаменитой поэме Пушкина, ставшей одной из главных составных частей петербургского текста, хотя мифологизация этой фигуры царственного Всадника началась значительно раньше. Сочетание в поэме Пушкина синтетичности, проявляющейся, в частности, и в

“композиции” ее текста, содержащего обильные явные и еще чаще неявные цитаты, реминисценции, отсылки к другим – русским и нерусским – текстам, с глубиной историософской мысли и, по сути дела, с первым опытом постановки в русской литературе темы ”простого” (“маленького”) человека и истории, частной жизни и высокой государственной политики сделало “Медный Всадник” своеобразным фокусом, в котором сошлись многие лучи и из которого еще больше лучей осветило последующую русскую литературу. Поэма Пушкина стала некоей критической точкой, вокруг которой началась вот уже более полутора столетия продолжающаяся кристаллизация особого “подтекста” Петербургского текста и особой мифологемы в корпусе петербургских мифов. Миф “творения” Петербурга позже как бы был подхвачен мифом о самом демиурге, который выступает, с одной стороны, как *Genius loci*, а с другой, как фигура, не исчерпавшая свою жизненную энергию, являющаяся в отмеченные моменты города его людям (мотив “ожившей статуи”) и выступающая как голос судьбы, как символ уникального в русской истории города. Остается добавить, что если своими истоками миф Медного Всадника уходит в миф творения города, то своим логическим продолжением он имеет эсхатологический миф о гибели Петербурга»¹⁵¹. Топоров прямо говорит, что «Медный всадник» и «Пиковая дама» – это фундаментальные для «петербургского текста» произведения, его начало. Можно сказать, что это – его ядро.

Автор другого канонического труда о Петербурге «Душа Петербурга» (1922) Н.И. Анциферов считает, что «А.С. Пушкин является в той же мере творцом образа Петербурга, как Петр Великий – строителем самого города»¹⁵². Мотив петербургской ночной метели, столь важный для русской литературы в целом, впервые Анциферов находит в «Пиковой даме». Все

¹⁵¹ Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы // Топоров В.Н. Миф, Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Культура, 1995. С. 275.

¹⁵² Анциферов Н.П. Душа Петербурга // Анциферов Н.П. Непостижимый город. Л.: Лениздат, 1991. С. 58.

пытающиеся сказать свое слово о Петербурге должны, по мнению исследователя, считаться с наследием Пушкина. Таким образом, в этом отношении Набоков наследует давнюю традицию, развивает ее четко и последовательно.

Выводы к разделу 2.1. Благоговейное отношение Набокова к Пушкину не означало отказа от полемики. В стихотворении «Петербург» («Он на трясине был построен...») (1922) Набоков представляет революцию как восстание «болотного беса» из тех болот, на которых был построен Петербург. Считая себя прямым наследником Пушкина, его главным потомком, родившимся ровно через 100 лет, Набоков обозначил свое отношение к его героям. Мотив inferнальности, попытки подчинить себе потустороннее с выгодой для себя впервые появился в пушкинской «Пиковой даме». Персонажем, вызвавшим в Петербург «болотного беса», он считал именно Германна.

Необходимость определенной полемики с «петербургским текстом» русской литературы Набоков начинает ощущать уже на юношеском этапе своего творчества – тогда, когда появился рассказ «Пасхальный дождь». Сюжеты об уязвленном самолюбии, ропоте на власть предрержащих, тщеславии казались ему спорными уже тогда. И даже отношение к Пушкину как к своему главному кумиру не помешало ему переосмысливать его произведения и героев, причем нередко с ироническими интонациями, как это происходит в рассказе «Сказка». Итогом этой полемики явился роман «Отчаяние», где Набоков выносит беспощадный приговор героям этого фрагмента «петербургского текста», увязывая воедино личностную ничтожность, мещанский демонизм, отсутствие моральных барьеров и прозрачно намекая на то, что все это непосредственно повлияло на произошедшее с его родиной.

2.2. Набоков и «петербургский текст» Н.В. Гоголя: преемственность и полемика

Вопрос о том, насколько повлияли на художественную манеру Набокова художественные открытия Гоголя, ставился неоднократно (Г. Федотов, П. Бицилли, А. Зверев, Ю. Я. Барабаш, Т. Красавченко и др.). Проблема ставилась широко: каково истинное отношение Набокова к русскому классику, адекватно ли его толкование произведений Гоголя, можно ли рассматривать творчество обоих писателей как развитие одной литературной традиции.

Набоков считал Гоголя «самым великим писателем, которого до сих пор произвела Россия»¹⁵³, а «каждый русский писатель обязан чем-то Гоголю». Творчеству русского классика XIX века он посвятил ряд работ, в которых давал неоднозначные, противоречивые, провокационные, субъективные оценки. Главное, что привлекало его в произведениях предшественника – «иррациональное прозрение»¹⁵⁴, из чего следовал вывод: гоголевские «произведения, как и всякая великая литература, – это феномен языка, а не идей»¹⁵⁵. Эти ряд других суждений Набокова важны не только как показывающие художественный мир Гоголя с неожиданной стороны, но и как свидетельство творческих предпочтений самого Набокова. Современный исследователь называет эссе «Николай Гоголь» «своеобразным литературным манифестом самого Набокова»¹⁵⁶.

Соответственно, возникают вопросы о том, в чем проявляется близость творчества обоих писателей, в чем проявляется литературная преемственность, насколько близки созданные ими художественные миры, какие принципы и приемы изобразительности оказали влияние на литературную манеру Набокова. Один из наиболее актуальных аспектов – смысл и поэтика изображения

¹⁵³ Nabokov V. Strong opinions. N.Y.: Mc Ciiaw Hill Book Company, 1973. P. 156.

¹⁵⁴ Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1998. С. 118.

¹⁵⁵ Там же. С. 126.

¹⁵⁶ Красавченко Т.Н. «Тень Гоголя его усыновила»: Набоков о Гоголе // Литературоведческий журнал. № 24. С. 105–118.

Петербурга как художественного пространства, воссозданного в произведениях Гоголя и Набокова.

В петербургских повестях и фельетонах (1835–1842) Гоголя продолжено создание «петербургского текста» русской литературы, начатое Пушкиным на рубеже 20 – 30-х годов XIX века. Об этом, как показывают «Лекции по русской литературе» (1981), размышлял и Набоков: «Петербургские вывески конца 20-х гг. были нарисованы и многократно воспроизведены самим Гоголем в его письмах, чтобы показать матери, а может, и собственному воображению, символический образ “столицы” в противовес “провинциальным городам”, которые мать знала (где вывески были ничуть не менее выразительными: те же синие сапоги; крест-накрест положенные штуки сукна; золотые крендели и другие еще более изысканные эмблемы, которые описаны Гоголем в начале “Мертвых душ”). Символизм Гоголя имел физиологический оттенок, в данном случае *зрительный* (курсив мой. – Д.М.) <...> Пропущенный сквозь восприятие Гоголя, Петербург приобрел ту странность, которую приписывали ему почти столетие; он утратил ее, перестав быть столицей империи. Главный город России был выстроен гениальным деспотом на болоте и на костях рабов, гниющих в этом болоте; тут-то и корень его странности – и его изначальный порок. Нева, затопляющая город, – это уже нечто вроде мифологического возмездия (как описал Пушкин); болотные духи постоянно пытаются вернуть то, что им принадлежит; видение их схватки с медным царем свело с ума первого из “маленьких людей” русской литературы, героя “Медного всадника”. Пушкин чувствовал какой-то изъян в Петербурге; заметил бледно-зеленый отсвет его неба и таинственную мощь медного царя, вздернувшего коня на зябком фоне пустынных проспектов и площадей. Но странность этого города была по-настоящему понята и пере дана, когда по Невскому проспекту прошел такой человек, как Гоголь»¹⁵⁷.

¹⁵⁷ Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1998. С. 29.

Помимо того, что сказано в приведенном фрагменте, отметим еще ряд особенностей, которые, на наш взгляд, оказали влияние на творчество Набокова.

Как писал Ю.М. Лотман, в творчестве Гоголя показан «Петербург чиновника, бедняка, «человека вне гражданства столицы». У «маленького человека» свой локус, «свои» улицы, районы», а в основе конфликтов представляют столкновения представителей разных сословий, происходящие в результате необычных обстоятельств»¹⁵⁸. Художественный мир Гоголя – иррациональный, алогичный, т.е. не структурированный, в котором нет иерархии. Многие явления не мотивированы логически, обстоятельствами. Поэтому Набоков населяющих его называет «фантомами». Внешние приметы в портретах – «лица, фигуры, вещи, предметы ...они словно выплывают из какой-то глубины, возникают из невидимости, из небытия, обретают реальные очертания на дарованный им волею автора короткий миг и вновь растворяются в пространстве, уходят в кромешную тьму»¹⁵⁹. Это знаки не реальной действительности, а сознания автора, рассказчика, автора-повествователя.

Герои и вещи появляются в центре внимания читателей и уходят на периферию художественного мира. Эту неустойчивость Набоков объясняет объемом изображаемого писателем пространства. По его мнению, петербургская повесть «Шинель» (1934) «по меньшей мере четырехмерна». В пространстве произведений Гоголя «могут не только встретиться, но могут взвиваться и перепутываться самым причудливым образом, как колеблются, изгибаясь, при малейшей ряби, две колонны, отраженные в воде»¹⁶⁰, это пространство художественного мира произведений Гоголя никак не соотносится с реальными естественнонаучными законами.

¹⁵⁸ Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб.: Искусство-СПб., 2002. С. 217.

¹⁵⁹ Барабаш Ю.Я. Набоков и Гоголь (Мастер и Гений) // Н.В. Гоголь и Русское Зарубежье. М.: Книжный Дом «Университет», 2006. С. 127-140.

¹⁶⁰ Набоков В. В. Лекции по русской литературе. М.: изд-во «Независимая газета», 1998. С. 122.

Набоков признавал новаторскую особенность не только пушкинских, но и гоголевских описаний – объемных, с обилием деталей и подробностей, передающих структуру и субстанцию описываемых явлений и предметов, а также форму и цвет. Для гоголевских описаний характерна особая поэтика перечней, как показывают исследования, основанная в большей степени на игре слов и звуков, чем на реальных впечатлениях. Кроме того, описания пронизаны иронией, присутствует комический эффект.

Набоков, рассуждая о «Шинели», замечает: «Подайте мне читателя с творческим воображением – эта повесть для него». Другими словами, для понимания повести нужно не прямолинейное сопоставление с исторической действительностью, а фантазия, чтобы «домыслить», представить воочию то, что хотел изобразить писатель.

Соотносимые с социальной действительностью детали, изображение низкой прозы жизни, того, что будет подхвачено русскими писателями – участниками литературных «физиологий», для понимания сочинений Гоголя особой ценности не имеют, по мысли Набокова, потому что это «грубо разрисованные ширмы», скрывающие истинную суть вещей. Поэтому в этом мире неуместны прямолинейные поучения, морально-нравственные наставления.

Мир писателя, отражаемый в его произведениях, гораздо ценнее, чем копирование действительности, так как исключает дидактику и поучение, которые выходят за рамки эстетического восприятия. Эти суждения об иррациональности творчества становятся основой для создания Набоковым своего мифа о литературе, о жизни, о творчестве, о Петербурге.

Тема Петербурга, развитая в таких произведениях Гоголя, как повести «Невский проспект» (1833–1834), «Нос» (1832–1833), «Портрет» (1833–1834), «Коляска» (1835), «Записки сумасшедшего» (1834) и «Шинель» (1841), в очерке «Петербургские записки 1836 года» и фельетонах, раскрывается наиболее полно при использовании интермедийного подхода, что

обусловлено и фактами биографии Гоголя, его интересом к живописи и скульптуре, его художественной манерой.

В мировую историю изобразительных искусств Гоголь был вовлечен очень глубоко. Много лет он прожил в Италии – в стране, заложившей основы европейской живописи, скульптуры и архитектуры. Среди работавших там русских живописцев был, к примеру, А. Иванов, автор картины «Явление Христа народу». Именно он послужил прообразом главного героя повести «Портрет», к которой в гоголеведении принято обращаться всякий раз, когда обсуждается гоголевский экфрасис. Возможности для изучения классических произведений визуальных искусств у Гоголя были очень широкие, и он ими воспользовался.

Одна из особенностей гоголевского творчества – связь с живописью, критические очерки и теоретическое осмысление, поэтому его произведения являются благодарным материалом для развития тем, связанных с синтезом искусств, экфрасисом, интермедийностью. Творчество Гоголя является одним из фундаментальных этапов развития русской интермедийности. Феномен коммуникации между разными видами искусств заинтересовал Гоголя еще в начале 30-х гг. XIX века. В 1835 году он выпускает сборник «Арабески», представляющий собой незаурядное явление культуры и имеющий необычную структуру. В него включены статьи Гоголя об искусстве (скульптуре, живописи, музыке, архитектуре), истории, географии, а также три повести, которые позже он включит в так называемый «петербургский» цикл.

В заглавии сборника явно ощущается семантика «зримого», ведь «арабески», как известно – это определенный тип восточного орнамента, главное в котором – переплетение (узор, цветов, листьев и т.д.). Таким образом, название отражает несколько «изобразительный» характер, тип мышления живописца. Как в орнаменте переплетаются несколько изобразительных мотивов, так и в сборнике «Арабески» переплетаются сразу

несколько тем. Значимая черта поэтики Гоголя – воплощение зрительных впечатлений, нюансы зримого мира.

Всего цикл петербургских повестей Гоголя насчитывает шесть произведений: «Невский проспект», «Нос», «Шинель», «Портрет», «Коляска», «Записки сумасшедшего». В четырех из них в центре повествования истории чиновников, в двух – художников. Эти два типа героев помещаются в разные сюжетные ситуации: чиновники у Гоголя сталкиваются с алогичной стороной реальности, абсурдом мира, в то время как художники постоянно оказываются в ситуациях, в которых необходимо иметь свой взгляд на вопросы о морали, красоте, истине. Художник у Гоголя находится в контакте с самым центром мироздания, что, как представляется, повторится и у Набокова. Определив это сходство, можно увидеть всю разницу между набоковским и гоголевским миропониманиями в частности в их восприятии Петербурга.

Герои-художники присутствуют в повестях Гоголя «Невский проспект» и «Портрет». Как в том, так и в другом произведении художники сталкиваются с inferнальными силами и гибнут в результате этого столкновения. В повести «Невский проспект» художник Пискарев попадает в странную ситуацию – он видит на улице прекрасную девушку, восхищенный ее красотой, идет за ней и попадает в публичный дом – она оказывается проституткой. Он возвращается к себе в комнату и его начинают посещать видения, связанные с ней. То, как она ведет себя в этих видениях, делает ее похожим на суккуба – персонажа средневековых легенд, демона в женском облике. В ее образе присутствует явственный inferнальный оттенок. Мотив иррациональности получает свое развитие, когда Пискарев идет к персиянину – торговцу шальями за опиумом. Как и в повести «Портрет», на демоническую природу этого персонажа намекает его «чужеземное» происхождение. Пискарев начинает принимать опиум, чтобы видеть ее во сне, пытается вытащить девушку из жизненной ямы, в которой та оказалась, но в конечном итоге погибает от бесплодности своих попыток.

Это первая история в «Петербургских повестях» Гоголя о художнике, погибшем при столкновении с реальностью, показавшей ему свои демонические, inferнальные черты. Повесть заканчивается утверждением, что на Невском проспекте – «все обман, все мечта, все не то, чем кажется»¹⁶¹. Жертвой обмана и мечты становится художник Пискарев.

Такой же жертвой обмана оказывается и художник Чартков, герой повести «Портрет». В этой повести художник находит в антикварном магазине портрет человека в азиатской одежде. Как и в повести «Невский проспект», возникает тема сна – Чарткову снятся сны, в которых он видит, как старик выходит из портрета и просыпает деньги на пол. Когда днем в комнату заходят хозяин квартиры и квартальный надзиратель, с целью получить квартирную плату, которую Чартков давно должен хозяину, они обнаруживают в раме портрета деньги. Эта история служит началом падения Чарткова, превращения его в коммерческого модного художника. Он выбирает путь легкой славы и быстрой наживы, он утрачивает свой талант, и жизнь его кончается крахом. Петербург в «Петербургских повестях» Гоголя для художника – испытание, которое тот не проходит, будь то испытание обманом мира или недостатком. Особый художнический дар и талант, видение мира гоголевских героев толкает их на путь зла.

Об этом писал поэт и критик Аполлон Григорьев: «...определительно и ярко сознать ту односторонность жизни, которую представлял Петербург 30 – 40-х годов дано было только Гоголю. Удивительное понимание этой миражной жизни явилось у великого аналитика [...] еще до повестей его, в гениальных фельетонах, которые писал он для пушкинского „Современника“. И не смешон, а преимущественно страшен смысл раскрываемой художником картины»¹⁶².

¹⁶¹ Гоголь Н.В. Невский проспект // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л.: Изд-во Академии наук, 1937–1952. Т. 3. С. 46.

¹⁶² Григорьев А.А. Ф. Достоевский и школа сентиментального натурализма [Электронный вариант] URL: <http://feb-web.ru/feb/gogol/critics/mi0/mi1/mi12249-.html> (дата обращения 25.10.20)

В художественном мире произведений Набокова все иначе. В романе «Отчаяние» (1934) именно художник Ардалион, изображаемый на протяжении всего произведения нелепым и глупым человеком, выносит в финале беспощадный приговор негодяю и убийце Герману Карловичу (немаловажна также та деталь, что Ардалион – удачливый любовник жены Германа Лиды). В романе «Пнин» (1957) персонаж, самый близкий по духу главному герою, Виктор Винд, сын бывшей жены профессора Пнина – начинающий талантливый художник. В рассказе «Истребление тиранов» (1938) именно художник замышляет убить тирана, воцарившегося над его страной, и в конце концов приходит к выводу, что победить его можно только смехом. В рассказе «Ultima Thule» (1939) художник Синеусов, раздавленный потерей жены, пытается выведать у обретшего истину Фальтера тайну мироздания – пусть он ее и не узнает, но некий намек, ключ к истине все же получает.

Таким образом, для Гоголя дар художника, его особое восприятие и видение мира – путь к инферальному, осознанию отсутствия у видимого подлинной субстанции, к доказательству иллюзорности бытия. В начале и конце повести «Невский проспект» воспроизводится панорама центральной улицы столицы. Для описания свойственно обилие подробностей, доступных только пристальному, въедливому, чрезвычайно внимательному к нюансам наблюдателю. Повествователь подмечает все: качество и фасоны одежды, национальные и возрастные особенности, по манерам определяет характеры. Мужчины – нежные, а женщины – пестрые, разноцветные и слабонервные. У гувернанток повествователь отмечает цвет лица – англичанки бледные, а славянки розовые. Воспитанницы их – розовые и вертлявые. В центр внимания читателей попадают и вывески, смысл которых гувернеры объясняют детям. Гоголя, как отметил в своем эссе Набоков, волновали и интересовали вывески.

В конце повести, после всех произошедших событий (герой-художник гибнет после того, как терпит крах своей мечты), Гоголь восклицает, что все, что можно увидеть на Невском проспекте – иллюзия, обман и мечта. Господин,

гуляющий в отлично сшитом сюртучке (подчеркнем запоминающуюся визуальную деталь), ничуть не богат, как можно было бы подумать, а весь состоит из своего сюртучка. Два толстяка, остановившиеся напротив строящейся церкви, обсуждают не архитектуру ее (отметим и эту визуальную деталь), как можно было бы подумать, а сидящих на ветке двух ворон (и снова визуальное впечатление) и так далее. Для Гоголя зримый мир ничуть не менее важен, чем для Набокова, однако функция его в гоголевской вселенной прямо противоположная. Все видимое у Гоголя – преимущественно путь к инфернальному, к злу и хаосу мира. Для Набокова дар зрения является способом противостояния: положительный герой в его реальности всегда «зрячий», отрицательный – «слепец». Разумеется, при настолько противоположных когнитивных стратегиях интерпретации Петербурга очень сильно различаются: для Гоголя Петербург – Хаос, для Набокова – почти абсолютный Космос. Возможно, это и определило своеобразие рецепции гоголевского Петербурга Набоковым. В творчестве Набокова талант, обостренное зрение – это путь к сакральному, к раю. Набоков учился такому зрению именно у Гоголя. Тем не менее, смысл описания отличается очень сильно. Индивидуальный рай Набокова, его интерпретация Петербурга как сакрального пространства, неприкосновенного места, благотворность и огромную значимость которого невозможно подвергнуть сомнению, не могла не вступить в конфликт с тем петербургским мифом, который сформировался в семантическом поле русской истории. «Петербургский текст» русской литературы по своим «смысловым размерам» объемнее, чем Петербург Набокова. В набоковской версии столицы Российской Империи Космос преобладает над Хаосом, что вступает в противоречие с тем, как обычно Петербург изображался в русской литературе.

Сама по себе история создания Петербурга не могла не актуализировать миф о Творении: на непроходимых болотах, в месте с очень тяжелым, «мрачным», «темным» климатом возникает город, небывалый по своей красоте,

архитектурному совершенству, гармонии внутреннего устройства. Город был слишком прекрасен внешне, климат и ландшафт были избыточно тяжелы – и Космос был «слишком» Космос, а Хаос – «слишком» Хаос, в петербургской истории эти смыслы были очевидны. По контрасту с Москвой, как известно из мифологии, «стоящей на семи холмах», Петербург был «городом на болоте», выступая, по большому счету, «дверью в inferнальное» для всей России. Связь всего петербургского с inferнальной сферой бытия, потерей разума, распадом «я» присутствовала уже в пушкинских текстах, посвященных Петербургу, а в петербургских повестях Гоголя она вышла на первый план.

Гоголь предвосхитил набоковское понимание Петербурга как оптического феномена. Но оптика Набокова – экспансия в мироздание, с ее помощью Набоков стремится уловить как можно больше деталей видимой реальности, как можно сильнее «объять мир». Это для него в конечном счете имеет сакральный смысл, это его способ обретения целостности. Гоголевская стратегия отношений с миром визуального прямо противоположная. Зримое – обман, художник в мире Гоголя не выдерживает столкновения с миром inferнального и гибнет, как Пискарев и Чартков.

В своем эссе «Николай Гоголь» (1944) Набоков высказался, что «подлинными шедеврами» Гоголя он считает только «Мертвые души» (1842) и «Ревизора» (1835). Если обратить внимание на полярность изображения в них Петербурга, то нетрудно понять, почему петербургские повести оказались Набокову не близки: при одинаковом инструменте познания реальности у писателей на нее совершенно противоположный взгляд. В отличие от Гоголя, который под Космосом Петербурга прозревал Хаос, в набоковской вселенной Петербург оставался Космосом.

Петербургские повести Гоголя входят в тот фрагмент петербургского текста русской литературы, в полемический диалог с которым Набоков вступает в романе «Отчаяние». Самым очевидным гоголевским прототекстом «Отчаяния» является повесть «Записки сумасшедшего» (1835). Именно к этому

произведению интенсивнее всего обращается Набоков в «Отчаянии». Вот фрагмент из этого набоковского романа: «Дым, туман, струна дрожит в тумане. Это не стишок, это из романа Достоевского “Кровь и слюни”. Пардон, “Шульд унд Зюне”.<...>»¹⁶³. Как отмечал А. Долинин, Герман Карлович не видит двойного дна в цитате, которая, помимо «Преступления и наказания», отсылает и к финалу гоголевских «Записок сумасшедшего», где тоже есть эти слова.

«Отчаяние» и «Записки сумасшедшего» объединяет использование одного и того же приема, называющегося «ненадежный рассказчик». Впервые этот термин был использован американским литературоведом У. Бутом в работе «Риторика художественной литературы» (1961). Суть его в том, что персонаж, от лица которого ведется повествование, намеренно искажает информацию, вводя читателя в заблуждение. То, что он сообщает читателю, – неполно или недостоверно. Как и повесть «Записки сумасшедшего», роман «Отчаяние» является признанной классикой использования такого приема. Отметим, что применение «ненадежного рассказчика» приводит к эффекту «не верь глазам своим»: видимое искажается, и когда такой герой транслирует зримую реальность, он не в состоянии увидеть, что она на самом деле из себя представляет. Так, Герман Карлович, даже обнаружив любовную связь своей жены с художником Ардалионом, не в состоянии ее «опознать», как не в состоянии опознать точную копию памятника Медному всаднику, увиденную им.

В литературоведении разработана широкая классификация «ненадежных рассказчиков»¹⁶⁴. В обоих рассматриваемых нами случаях неадекватное мировосприятие и его репрезентация вовне связана с душевной болезнью. Набоков пользовался этим приемом очень активно – кроме Германа Карловича из «Отчаяния», здесь важно вспомнить профессора русской литературы Всеслава Боткина, представляющегося читателю романа «Бледное пламя» как

¹⁶³ Набоков В. Отчаяние // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2002. Т. 3. С. 505.

¹⁶⁴ Booth W. C. The Rhetoric of Fiction. Chicago; London: The university of Chicago press, 1968. 455 p.

Чарльз Кинбот. Вместе с тем, между применением этого приема Гоголем и Набоковым есть существенная разница, которую нам важно актуализировать.

А.В. Жданова в своей статье «К истории возникновения литературного феномена ненадежной наррации» проводит различия между ненадежным повествователем и ненадежным фокализатором: «Распространенный же в литературе прием использования фигуры рассказчика-нечеловека являет собой частный случай ненадежной фокализации, детально проанализированной Ж. Женеттом и Г. Хасиным. Женетт обосновывает понятие “фокализация” следующим образом: “...повествование уподобляется оптическому прибору, который настраивается на точку зрения того или иного персонажа, и это, вообще говоря, не связано с тем, от чьего имени оно ведется”. Женетт вводит новую теоретическую категорию – фокализатора, агента, связанного с определенной точкой зрения, с разрешением не вопроса “Кто говорит?”, а “Кто видит?”. Г. Хасин констатирует, что “главным достижением теории Женетта является вывод о независимости фокализатора и рассказчика”. Ученый подчеркивает, что для Женетта вопрос “Кто говорит?” в принципе не коррелирует с вопросом “Кто видит?”, что один и тот же голос может рассказывать историю с разных точек зрения и одна и та же точка зрения может доноситься до читателя разными голосами”. Таким образом, функция фокализатора как особого повествовательного агента заключается в выборе точки зрения наррации. В ситуации ненадежной фокализации у нарратора отсутствует установка на самооправдание в глазах читателя и манипулирование им, не происходит и невольного самообличения рассказчика. Наблюдается лишь объяснимое внешними причинами (например, нечеловеческой природой рассказчика, его психической неполноценностью, детским возрастом, принадлежностью к инопланетной цивилизации и т.п.) ограниченное владение информацией. То есть, согласно Г. Хасину, “голосам персонажей можно полностью доверять, но их перспективы ограничены и выявлены как ложные”. В отличие от сознательно вводящего в заблуждение ненадежного рассказчика,

ненадежный фокализатор абсолютно честен, но ограничен, и если архетипом первого исследователь признает лжеца, то второму соответствует, скорее, ребенок или идиот. «Ненадежное повествование цинично, ненадежная фокализация наивна»¹⁶⁵.

«Записки сумасшедшего» – это случай ненадежной фокализации. Чиновник Поприщин транслирует читателю искаженный вариант реальности по той причине, что неспособен воспринимать ее по-другому; его история – медленный распад личности, который он не в состоянии остановить, потому что не в состоянии отрефлексировать происходящее с ним. Его помутненный рассудок неизбежно влечет за собой неверный рассказ о мире вокруг него и событиях, происходящих с ним.

Другой случай представляет собой Герман Карлович из романа «Отчаяние». На первых страницах романа он дает понять читателю, что будет вести с ним своеобразную «игру» и способен на сознательный обман. Сначала, заводя разговор о своей матери, он утверждает, что она была представительнице старинного княжеского рода и любимой ее привычкой было в жаркие дни полулежать в качалке в сиреневых шелках с веером в руке и кушать шоколад. Однако же через несколько строчек, Герман признается, что он соврал, и мать его была мещанкой, грубой женщиной в грязной кацавейке. Эта крайне примитивная, абсолютно детская ложь кажется самому Герману легкой, вдохновенной лживостью. И уже этот фрагмент говорит о нем очень много. Это не единственный пример того, как Герман Карлович искажает реальность – в дальнейшем он будет уверять, что его жена умерла, в следующем абзаце так же признаваясь в обмане.

Роман «Отчаяние» нельзя свести полностью к ненадежному повествованию. Конечно, Герман Карлович с самого начала демонстрирует свою готовность обманывать читателя и своих близких: «Пользуясь ее доверчивостью, с безотчетным чувством, быть может, что, украшая образ

¹⁶⁵ Жданова А.В. К истории возникновения феномена литературной наррации // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева, 2009. № 2. С. 14.

любимого ею человека, иду ей навстречу, творю доброе, полезное для ее счастья дело, я за десять лет нашей совместной жизни наврал о себе, о своем прошлом, о своих приключениях так много, что мне самому все помнить и держать наготове для возможных ссылок – было бы непосильно»¹⁶⁶.

Но нюанс в том, что при всех сознательных обманах, он не замечает никаких деталей, и по большому счету так же воспринимает все искаженно. Это важное различие. Если герой Гоголя просто душевно нездоровый человек, то герой Набокова ко всему еще и считает себя сознательным властелином читательского внимания и сознания (при этом будучи таким же душевно нездоровым). Завершая сравнение Поприщина с Германом Карловичем, следует проговорить следующее: герой Гоголя уцербен психически, а герой Набокова – еще и морально. Сумасшествие Германа Карловича, постепенно прогрессирующее в течение всего романа, логично вытекает из его морального уродства и в общем-то спровоцировано им. У Гоголя герой-лжец – несчастный сумасшедший, больной, не владеющий собой человек, у Набокова – безумие проистекает из желания преступить через нормы морали, его герой прекрасно отдает себе отчет в том, что делает и на что покушается. Набоков не оставляет для него никаких оправданий.

Выводы по разделу 2.2. Гоголь и Набоков выстраивают свою поэтику на одном фундаменте зрительных впечатлений, однако с полярным смысловым содержанием. Если для Набокова оптика и зрение – способ выхода за пределы линейного времени к цикличному, от профанного к сакральному (а Петербург – центр сакрального), то для Гоголя – наоборот, путь к inferнальному, к обманам мира (Петербург в этом случае предстает центром inferнального). Создавая комический образ героя, охваченного тщеславием, Гоголь заранее снимает вопросы о его моральном состоянии, вводя мотив безумия. Набоков же подчеркивает тот факт, что подобное поведение – следствие не безумия, а моральной неполноценности, и именно она является причиной попыток

¹⁶⁶ Набоков В.В. Отчаяние // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2002. Т. 3. С. 412.

совершать те поступки, которые совершает Герман Карлович, кажушиеся ему самому дерзаниями, а по факту являющиеся пошлыми и страшными злодействами.

2.3. Набоков и Ф.М. Достоевский: конфронтация поэтик

Уже в первом романе Достоевского «Бедные люди» (1844–1845) действие разворачивается в Петербурге. Следующая по времени создания повесть «Двойник» (1846) имеет подзаголовок «Петербургская поэма». События рассказов «Господин Прохарчин» (1847), «Ползунков» (1848), повестей «Белые ночи» (1848), «Скверный анекдот» (1862), «Записки из подполья» (1864), практически всего раннего Достоевского (кроме отдельных случаев – «Дядюшкин сон», «Село Степанчиково и его обитатели») разворачиваются в Петербурге. Помимо этого, Петербург – арена событий «Униженных и оскорбленных» (1861), «Преступления и наказания» (1866), «Идиота» (1868), «Подростка» (1875). Кроме художественных произведений, Достоевский писал о Петербурге и публицистику («Петербургские сновидения в стихах и прозе», «Петербургская летопись»). Это дало основание критикам писать о петербургском хронотопе как о характерной черте художественного мира его произведений. Одним из первых указал на данный факт Д.С. Мережковский в литературно-критическом эссе 1900–1902 года: «Кто лучше знает Петербург, кто больше ненавидит его и чувствует к нему сильнейшее “омерзение”, чем Достоевский? Уж, конечно, не И. С. Аксаков, который только “отдувается” и “отплеивается”, и не Л. Толстой, который забыл о Петербурге. И вот бывают же, однако, минуты, когда Достоевский прощает вдруг все и за что-то любит этот город, как и Петр любил свой чудовищный парадиз, как и Пушкин любил “Петра творенье” <...> Не с того ли именно, чем кончает певец “Петрова Града” – не с глубочайших ли предсмертных мыслей Пушкина о “чудотворном строителе” – Достоевский начинает? Да, он вышел из Петербурга, и этого не должно ему стыдиться, ибо ведь в конце концов Петербург есть все-таки создание русского, если не всегда, то по крайней мере доньше самого русского и в то же время самого всемирного из русских героев. Петербург, этот противоестественный, “умышленный” город бесплотных,

бескровных людей, призраков с плотью и кровью – по преимуществу – город Достоевского, и Достоевский по преимуществу – художник Петербурга»¹⁶⁷. Начиная с повести «Двойник», Достоевский начинает формировать уникальный миф о Петербурге, и в дальнейшем не отклонится от намеченного здесь пути. Таким образом, разговор о «петербургском тексте» русской литературы, в частности о творческом диалоге В.В. Набокова с Ф.М. Достоевским невозможен без выяснения особенностей «петербургского текста» Достоевского.

Отправная точка культурологических исследований Петербурга – работы Н.П. Анциферова 1920-х годов¹⁶⁸. Одна из них посвящена именно Петербургу Достоевского. Исследователь скрупулезно проанализировал связь различных петербургских улиц и районов с романами Достоевского, описал, как атмосфера Петербурга проникала в его тексты и влияла на них. В.Н. Топоров в работе «Петербургский текст русской литературы (Введение в тему)» (1971, 1993), проследивший генезис «петербургского текста» русской литературы и указавший его мастеров, назвал Достоевского «первым сознательным строителем «петербургского текста» как такового¹⁶⁹. Как наиболее петербургские исследователь выделил ранние произведения Достоевского и роман «Подросток», действие которых происходит в столице. «Под влиянием поэтики физиологического очерка, характерного для “натуральной школы”», писатель обратился к «стихии “низкого” в Петербурге ... но создал на этой “низкой” эмпирии метафизический (“фантастический”) образ “низкого” Петербурга, в котором золотой шпиль крепости и золотая шапка Исаакия

¹⁶⁷ Мережковский Д.С. Л.Толстой и Достоевский. СПб.: Типография Санкт-Петербургского общего печатного дела въ России, 1902. Ч. 2. С. 324.

¹⁶⁸ Анциферов Н.П. Быль и миф Петербурга. Пг.: Брокгауз-Ефрон, 1922. 226 с.; Анциферов Н.П. Душа Петербурга. Л.: Агентство «Лира», 1990. 249 с.; Анциферов Н.П. Петербург Достоевского. Пг.: Брокгауз-Ефрон, 1923. 105 с.

¹⁶⁹ Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М.: Прогресс-Культура, 1995. С. 277.

входят в один контекст с лавочниками, будками, барками, дворниками и извозчиками»¹⁷⁰.

Внимательно вглядываясь в окружающую реальность, переосмысляя ее в своих сочинениях, Достоевский придавал повествованию фантастический подтекст, что способствовало появлению соответствующих интерпретаций. В ряде случаев писатель воссоздавал петербургскую действительность как фикцию, мираж. Об этом, например, размышляет герой романа «Подросток»: не исчезнет ли однажды вместе с петербургским туманом и сам город Петербург, оставя вместо себя то финское болото, на котором он выстроен.

Фантастика часто способствовала появлению мистического страха – эта особенность также подмечена Топоровым: «Видимо, уже первая встреча Достоевского с Петербургом приоткрыла ему эту стихию безотчетного страха, носителем которой был сам город, точнее нечто тайное, незримо в нем присутствующее»¹⁷¹.

Принимая предложенную Топоровым хронологию и намеченные им этапы ее развития – от Пушкина и Гоголя до Достоевского, Ю.М. Лотман в работе «Символика Петербурга и проблемы семиотики города» (1984), использовал структурно-семиотический метод и получил новые результаты в исследовании данной темы: «История Петербурга неотделима от петербургской мифологии, которая, в свою очередь, является фактом национальной культуры»¹⁷². При этом, уточняет литературовед, «слово “мифология” звучит в данном случае отнюдь не как метафора»¹⁷³, поскольку «создавалась с опорой

¹⁷⁰ Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М.: Прогресс-Культура, 1995. С. 322.

¹⁷¹ Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс-Культура. 1995 С. 341.

¹⁷² Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб.: Искусство-СПб., 2002. С. 213.

¹⁷³ Там же.

на традицию устной петербургской литературы, канонизировала ее и, наравне с устной же традицией анекдота, вводила в мир высокой словесности»¹⁷⁴.

Литературная традиция изображения Петербурга обрела новый смысл и значение на рубеже XIX–XX веков. Писатели русского зарубежья обогатили ее содержание, нередко вступая в полемику со своими предшественниками – писателями – классиками XIX века. Пример такой полемики – диалог Набокова с Достоевским, поэтика которого кардинально противоречит поэтике Набокова. Оба писателя – урбанисты, их мир – это всегда город, и творчество Достоевского, и творчество Набокова – отдельные вехи в искусстве изображения города в литературе.

Своеобразие изображения Российской столицы в творчестве Достоевского и Набокова во многом объясняется принадлежностью писателей к разным стадиям развития русской литературы, разницей в понимании целей и задач литературы, в использовании различных художественных методов. Как известно, Набоков в принципе резко отрицательно относился к определенному сегменту реалистической литературы, именуемому им «литературой больших идей» – этот придуманный им термин впервые прозвучал в послесловии к роману «Лолита» и обозначал под собой вполне конкретное литературное явление – гигантские по своему текстовому объему социальные романы, в которых воспроизведение реальности стремится к максимальной достоверности и детализированности. Воспроизведение жизни в формах самой жизни – цель целого ряда реалистических произведений мировой литературы, к ним относятся и сочинения Достоевского, смысл которых гораздо глубже и шире, чем воссоздание внешнего облика окружающего мира и его явлений.

В известной лекции, посвященной творчеству Достоевского, Набоков признался, что говоря о Достоевском, он испытывает чувство некоторой неловкости. Он отказывает ему в масштабном личном таланте, характеризуя Достоевского как посредственного писателя с огромным количеством

¹⁷⁴ Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб.: Искусство-СПб., 2002. С. 215.

банальностей, разбавленных вспышками непревзойденного юмора. Причина, по которой Раскольников убивает старуху-процентщицу и ее сестру, Набокову непонятна – он предпочитает говорить, что убийство произошло неизвестно почему. Присутствие в романе «неумолимого следователя» Порфирия Петровича и «благородной проститутки» Сони Мармеладовой кажется ему чудовищной пошлостью. Для того чтобы отчетливо видеть, до какого абсурда и гротеска доходило отрицание Набоковым Достоевского, можно привести эпиграф к статье О. Меерсон «Набоков – апологет: защита Лужин или защита Достоевского?», взятый из книги Брайана Бойда «Владимир Набоков: американские годы» (1991) и представляющий собой разговор Набокова со студентом-дипломником. Суть этого фрагмента в том, что Набоков не желал преподавать нелюбимые книги, а Достоевского он не любил (в качестве его единомышленников в этом вопросе Бойд приводит Толстого, Джойса, Чехова и Бунина). Выучивший русский язык в армии студент приходит к Набокову проконсультроваться по поводу дипломной работы о Достоевском, на что слышит предсказуемую реплику Набокова о том, что Достоевский очень плохой писатель. На контрреплику студента «Достоевский влиятельный писатель», Набоков отвечает, что у него не было никакого влияния. Это высказывание можно расценивать как нарочитый эпатаж. Вполне по-набоковски резко и категорично «отказать в существовании» литературе французского экзистенциализма или русскому критическому реализму конца XIX – начала XX в. – оба этих литературных явления находятся от Достоевского в прямой зависимости. В уже упомянутой нами книге Бойда «Владимир Набоков: американские годы» (1991) приведены фрагменты из рецензии Набокова на роман Ж.П. Сартра «Тошнота» (1938). Там встречаются, к примеру, высказывания о том, что «Тошноту» вообще переводить стоило вряд ли, что это внешне напряженный, а на самом деле рыхлый текст в духе Барбюсса и Селина, за спинами которых маячит Достоевский «в худших его проявлениях», а за ним – Эжен Сю. Следовательно, он прекрасно понимал силу

влияния Достоевского, но не всех, на кого повлиял русский писатель считает достойными упоминания. Вместе с тем представляется достаточно очевидным, что опыт Достоевского должен был учитывать и такой ценный Набоковым автор, как Франц Кафка. Брайан Бойд делает замечание, что Набоков нападал Достоевского, при этом хорошо зная его романы и ценя его юмор и драматургический талант, однако же свойственную ему истеричность, сентиментальность и стилистическую безалаберность (это оценки самого Бойда) он не выносил категорически. Противостояние «Набоков – Достоевский» будет еще долгое время привлекать внимание исследователей. Нам необходимо привести сжатый обзор существующих точек зрения. А. А. Долинин в статье «Набоков, Достоевский и “достоевщина”»¹⁷⁵ описал, как видоизменялось отношение Набокова к Достоевскому с течением времени. Один из основных тезисов его статьи звучит так: «...литературные отношения не есть нечто раз и навсегда данное; они имеют свою динамику, свою историю и могут видоизменяться в зависимости от целого ряда обстоятельств. В отношении Набокова к Достоевскому тоже имеется своя динамика<...>». Согласно этой статье, меньше, чем за год до публикации романа «Отчаяние» (1934), Набоков выступил с докладом «Достоевский без “достоевщины”», где предложил слушателям свой взгляд на Достоевского. По словам исследователя, этот доклад был сделан с целью размежевания с существующим в то время культом Достоевского, сформировавшимся в умах интерпретаторов и эпигонов. В американский же период его крайняя резкость к Достоевскому была обусловлена желанием занять позиции мирового арбитра вкуса, последнего патриарха литературы.

Таким образом, причину трансформаций набоковского мнения о Достоевском Долинин видит в изменениях литературного контекста. Конечно же, это не единственная существующая точка зрения. О. Меерсон в статье «Набоков – апологет: защита Лужина или защита Достоевского?» находит в

¹⁷⁵ Долинин А. Набоков, Достоевский и достоевщина // Литературное обозрение. 1999. № 2. С. 46.

романе «Защита Лужина» (1929) апологию Достоевскому и его поэтике¹⁷⁶, основываясь на тождестве фамилий героев. Л. Сараскина в работе «Набоков, который бранится» (1993) высказывает точку зрения, что ненавидеть с таким жаром, как Набоков ненавидел Достоевского, можно только то, что боишься признать в самом себе¹⁷⁷. При этом существует еще некоторое количество работ, предполагающих в отношении Набокова к Достоевскому некое вытеснение из психики, боязнь признаться в чем-то самому себе. Параллельно с этим продолжает достаточно активно исследоваться мотив «ставрогинского греха» (самая очевидная параллель между Набоковым и Достоевским). Об этом пишет в своей диссертации, к примеру, А.А. Шепелев: «Ф.М. Достоевский в художественном мире В.В. Набокова. Тема нимфолепсии как рецепция ставрогинского греха»¹⁷⁸. Также немало работ, ограничивающихся описанием тематических реминисценций и аллюзий на Достоевского в творчестве Набокова. Это, например, пособие В.В. Шадурского «Интертекст русской классики в прозе В.В. Набокова»¹⁷⁹. Нас, однако, в контексте данного раздела будет интересовать коренная несхожесть эстетик и картин мира этих авторов, ярко проявляющаяся в петербургской теме. Сюжет «Лолиты» (1955) преследовал Набокова много лет, появляясь то в одном, то в другом произведении. Самому Набокову он долгое время казался пошлостью в духе Достоевского, свидетельства чему мы видны в романе «Дар» (1937) и рассказе «Лик» (1938). В романе «Дар» есть показательный фрагмент – отчим любимой женщины поэта Федора Годунова-Чердынцева по фамилии Щеголев мечтает накатать роман из «настоящей жизни», в котором «старый пес с жаждой

¹⁷⁶ Меерсон О.А. Набоков - апологет; защита Лужина или защита Достоевского? // Достоевский и XX век: в 2 т. / Под ред. Т.А. Касаткиной. М.: ИМЛИ РАН, 2007. Т. 2. С. 358-381.

¹⁷⁷ Сараскина Л. Набоков, который бранится... // Владимир Набоков: pro et contra. СПб.: РХГА, 1999. Т.1. С. 542-571

¹⁷⁸ Шепелев А.А. Ф.М. Достоевский в художественном мире В.В.Набокова. Тема нимфолепсии как рецепция темы «Ставрогинского греха»: автореферат дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 // Тамб. гос. ун-т им. Г.Р. Державина. Тамбов, 2003. 24 с.

¹⁷⁹ Шадурский В.В. Интертекст русской классики в прозе В.В. Набокова. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2004. 95 с.

счастья» знакомится с вдовой, у которой есть дочка в возрасте Лолиты. Он женится на вдове, заглядываясь на ее дочку. Все происходящее Щеголев характеризует как «трагедию Достоевского».

Одно из первых высказываний Набокова о творчестве Достоевского относится к 1919 году. В стихотворении «Достоевский», вошедшем в цикл «Капли красок», еще нет полемики, но уже явно чувствуется ирония в самой ситуации (сомнения Бога). Юный Набоков (в момент написания стихотворения ему 20 лет) еще допускает, что «бред» Достоевского был пророческим и «наметил век»:

Тоскуя в мире, как в аду,
уродлив, судорожно-светел,
в своем пророческом бреду
он век наш бедственный наметил.

Услыша вопль его ночной,
подумал Бог: ужель возможно,
что все дарованное Мной
так страшно было бы и сложно?¹⁸⁰

Следующее стихотворение о Достоевском Набоков пишет в 1921 году, оно называется «На годовщину смерти Достоевского». Сюжет его таков – Христос и апостолы идут по саду и натываются на разлагающийся труп собаки, апостолы говорят о том, что пес был злым и смерть его ужасна, Христос же отмечает, что зубы у него, как жемчуга. На эти стихи можно смотреть с разных ракурсов: прочитать их как пародию на эстетику Достоевского, «достоевщину», или же увидеть в них мысль, что в Достоевском все же есть что-то такое, за что его можно оправдать на Божьем суде (ироническая интонация при этом все же

¹⁸⁰ Набоков В.В. Достоевский // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 1999. Т. 1. С. 511.

остается – прекрасными Христу кажутся зубы злобного пса). В 1921 году Набоков пишет стихотворение «Петербург» («Он на трясине был построен...»), иносказательно описывающее революцию. В последней его строке раздается крик победивших революционеров «Да здравствует болотный бес!». Этот возглас обращен сразу к нескольким мифам о Петербурге: во-первых, к эсхатологическому («Петербургу быть пусту»), во-вторых, к inferнальному – мифу города, созданного «царем-дьяволом». При этом для характеристики революционеров, Набоков выбирает тот же образ, что и Достоевский в романе «Бесы», в одной из глав которого, помимо прочего, читатели узнают о «ставрогинском грехе» (из-за чего она была снята редактором и до сих пор печатается в дополнительном томе).

Именно пространство сакрального, вопрос о сакральности Петербурга – это, в сущности, один из основных пунктов, в котором происходит «водораздел» миров Набокова и Достоевского. В нем становится очевидной полярность представлений этих двух авторов о самых фундаментальных вещах. Имеет смысл рассмотреть его более подробно. Индивидуальный петербургский миф Достоевского начинает возникать уже в повести «Двойник» (1845). Там уже намечены направления, по которым пойдет развитие у Достоевского петербургской темы. Прежде чем начать их анализ, необходимо отметить несколько моментов. Достоевский создал одну из наиболее масштабных и глубоких художественных реальностей, известных человечеству. Но пишущих о Достоевском, как правило, привлекают либо особенности его нарративных структур, либо, вслед за М.М. Бахтиным, идеологическая полифония, либо, что чаще всего, Достоевский-философ и Достоевский-моралист. Миф Достоевского, представление большинства о Достоевском всегда строится на Великом Пятикнижии. Но пытаясь описать Петербург Достоевского как можно более точно и масштабно, необходимо обратить внимание на Достоевского – пристального наблюдателя и аналитика формирующегося капиталистического общества. Деньги, их отсутствие и последствия им вызванные, в творчестве

Достоевского занимают ничуть не меньше места, чем взаимоотношения добра и зла. Самым ярким примером здесь может служить роман «Братья Карамазовы» (1880), однако же этим романом тема денег в его творчестве далеко не ограничивается. Любопытно в связи с этим вспомнить эссе И.А. Бродского о Достоевском. Там Бродский утверждает, что деньги – это пятая стихия (наравне с землей, водой, огнем и воздухом), с которой человеку приходится считаться, и именно по этой причине произведения Достоевского сохраняют свою актуальность и по сей день, спустя сто лет после смерти писателя. Далее он приводит мнение поклонницы Достоевского Елизаветы Штакеншнейдер, хозяйке петербургского салона для литераторов, политиков и художников о том, что Достоевский мещанин, и несмотря на то, что теперь в он вхож в высшее общество, аристократические и великокняжеские дома, в нем проглядывает мещанство, и сумма в шесть тысяч рублей всегда ему будет казаться огромным капиталом, – для изображения большого богатства Достоевский всегда будет пользоваться только ею. Из этого Бродский делает вывод: писатель, для которого такие деньги – большой капитал, функционирует в той же физической и психологической плоскости, что и большинство общества. А значит, всегда будет ему понятен.

Петербург, изображенный в произведениях Достоевского имеет индивидуальную и узнаваемую атмосферу, явно не совпадающую с той картиной Петербурга, которую создавал в своих произведениях Набоков. Начиная с самых первых произведений, Петербург представлен городом людей, находящихся на самом дне общества, обладающих тем не менее амбициями, и не имеющих возможностей их осуществить. Этот психологический конфликт воплощается во многих петербургских сюжетах Достоевского – например, в романе «Преступление и наказание» (1866). Характеристика, описание психологии того или иного героя Достоевского чаще всего включает в себя его финансовую ситуацию и отношение к деньгам в принципе. Все рефлексии, безумие, мыслительные эксцессы героев Достоевского в большинстве случаев

порождены нищетой, неуважением общества, загнанностью в угол жизни. Философский, социально-финансовый аспекты определяют поэтику. Этот вопрос подробно освещен в исследовательской литературе¹⁸¹. Социально-финансовый аспект во многом определяет специфику изображения Петербурга Достоевским.

Нищета всегда связана с определенным уровнем жизни. Нищие живут в трущобах, бедных кварталах – герои Достоевского, как правило, обитают в дешевых съемных квартирах или «углах», маленьких, неудобных, с плохой обстановкой. В такой квартире живет, например, Семен Иванович Прохарчин из рассказа «Господин Прохарчин» (1846), в подобном месте проживает господин Голядкин, герой повести «Двойник», и конечно, здесь нельзя не вспомнить о комнате Родиона Раскольникова. Все это придает образу Петербурга в произведениях Достоевского особую мрачную атмосферу.

Набоков, начиная с раннего периода литературного пути, создавал образ Петербурга максимально противоположный стереотипным представлениям о Петербурге (во многом связанным с прозой Достоевского). Во-первых, эстетика Набокова не предполагает изображение «маленьких людей». Персонажи его Петербурга – это почти без исключения образованные и обеспеченные люди. Шахматист Лужин учится в Тенишевском училище, а это одно из самых передовых и привилегированных учебных заведений Петербурга того времени (в котором учился и сам автор). Они могут быть недалекими, комичными, неталантливыми, как отец того же Лужина, но их не касаются проблемы нищеты и большого самолюбия. Несмотря на преклонение перед Пушкиным, сакральное его восприятие, Набоков не пощадил его Германна – героя «Пиковой дамы» – ровно за все те качества, которыми наделил в гипертрофированном, утрированном виде своих героев Достоевский. Набоков никак не мог согласиться с тем, что именно такие герои являются типичными петербуржцами в русской литературе. Для поэтики Набокова характерно

¹⁸¹ Романова Г.И. Деньги как лейтмотив творчества Ф.М. Достоевского // Мотив денег в русской литературе XIX века. М.: Флинта-Наука, 2004. С. 120-135.

изображение самого центра города, а не его окраин и островов. В набоковской столице практически никогда не идет дождь и не лютует непогода – по контрасту с Петербургом Достоевского, где преимущественно пасмурно и дождь, мокрый снег, а если светит солнце, то это жара и пыль, как в романе «Преступление и наказание».

Жизнь в тяжелых условиях провоцирует безумие героев Достоевского. Тема сумасшествия у Достоевского всегда так или иначе связана с темой бесовщины. Она появляется уже в повести «Двойник», где Голядкин-младший имеет все черты трикстера. В большинстве случаев он появляется как бы ниоткуда, внезапно, там, где его никто не ждёт. Его манера поведения напоминает стереотипное поведение чёрта (в романе очень много «гоголевского следа», явных отсылок к «Шинели» и «Запискам сумасшедшего»). Подобным же образом черт изображался в «Ночи перед рождеством» (1832). Голядкин-младший вертлявый, суетливый, мелкий, ему свойственно заигрывать с людьми, завораживать их. Он шутит с Голядкиным-старшим дьявольские шутки, подменяя тому письма. Одна из его проделок такова: Голядкин-старший заходит в ресторан, чтобы съесть один пирожок, и вдруг с него требуют деньги за одиннадцать. Причина такого странного происшествия (что очень важно, оно в романе характеризуется как «колдовство») выясняется очень быстро – в дверях в соседнюю комнату стоит его двойник, второй господин Голядкин, улыбается первому Голядкину и кивает ему головой, находясь в превосходном расположении духа. Так господин Голядкин становится игрушкой в руках дьявольских сил, далеко не в последний раз на всем протяжении романа. Здесь важно обратить внимание, во-первых, на то, что случившееся прямо называется «колдовством», а во-вторых, на заискивающую манеру поведения господина Голядкина, который подмигивает и семенит. В этой цитате его манера заискивать перед людьми, пытаться снискать их расположение характеризуется как «окуривание», что-то ассоциирующееся с введением в транс, в гипноз. «Не оставалось лица <...>

перед которым бы он не покурил, по своему обыкновению, чем-нибудь самым приятным и сладким, так что обкуриваемое лицо только нюхало и чихало до слез в знак высочайшего удовольствия»¹⁸² Таким образом, inferнальный мотив (один из самых проблемных и магистральных у Достоевского) берет начало в тексте о Петербурге, «петербургской поэме» в образе Голядкина-младшего. Уже в самом начале творческого пути Достоевского Петербург становится ареной для действий дьявольских сил, игр чертовщины.

Мотивы сумасшествия (с бредом и галлюцинациями), а также страстной жажды обогащения, подчинившей себе жизнь, мы встречаем в рассказе «Господин Прохарчин». Герой его, недалекий и грубый старик Семен Иванович Прохарчин, напуганный разговорами соседей, ведущимися специально, чтобы посмеяться над ним, теряет рассудок и видит разнообразные галлюцинации. Когда он умирает на глазах у многочисленных жильцов квартиры, они вскрывают тюфяк и подушку и находят там большую сумму денег. В этом произведении также есть элементы, которые получают дальнейшее развитие в творчестве зрелого Достоевского, в частности тема Наполеона. Сосед Прохарчина по квартире Марк Иванович в бешенстве обвиняет Прохарчина в том, что тот думает, что весь свет один сделан для него, а он существует один на свете и бросает в финале своей тирады реплику: «Да Наполеон вы какой, что ли?»¹⁸³. Прохарчин, разумеется, отказывается ему отвечать. Формирование наполеоновского мифа связывают в значительной степени с творчеством Достоевского, это одна из важных особенностей его поэтики (например, в романе «Преступление и наказание»).

На основе этих двух ранних произведений можно составить некий набор общих черт, свойственных образу Петербурга Достоевского. Во-первых, он всегда имеет некое «социальное измерение», причем с характерными чертами – это всегда «низы», «дно жизни». Во-вторых, этот город связан с различного

¹⁸² Достоевский Ф.М. Двойник // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч: в 30 т. Л.: Наука. Т. 1. С. 186.

¹⁸³ Достоевский Ф.М. Господин Прохарчин // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч: в 30 т. Л.: Наука. Т. 1. С. 257.

рода грезами, фантазиями, галлюцинациями, мечтами, бредом, а в крайних случаях – безумием и бесовщиной. И, в-третьих (это самое важное), петербургская тема неразрывна у Достоевского с мотивами тщеславия, жажды обогащения, вознесения к вершинам жизни. За исключением второго упомянутого мотива, этот тематический тезаурус был Набокову совершенно чужд.

Завершая краткий обзор особенностей приемов изображения Достоевским Петербурга, необходимо подчеркнуть, что визуальные, «зримые» образы города возникают только в «петербургских» произведениях. Именно в них появляется многократно упомянутый «антропоморфизм» в описаниях домов на улицах – герой «Белых ночей» (1848) разговаривает с домами на улице, князь Мышкин соотносит вид дома Рогожина с его характером. Возникают виды улиц и всего того, что на улицах присутствует – прохожих, извозчиков, городских, трактиров и т.д. В картинах периферийных городов (Скотопригоньевск в «Братьях Карамазовых», губернский город в «Бесах»), изображенных в ряде других произведений, писатель не использует зрительных деталей, развернутых пейзажей.

Отметим, в чем и насколько сильно образ Петербурга, созданный Достоевским, контрастирует с набоковским Петербургом. Во-первых, Петербург для Набокова – центр сакрального пространства, в нем немислимо никакое inferno. Во-вторых, отметим различие выделяемых писателями социальных аспектов. Для Достоевского Петербург – это город «маленьких» людей, стоящих на низших ступенях социальной лестницы. Набоков по контрасту изображал жизнь более обеспеченных слоев общества. В этом сказались особенности литературной ситуации, специфика художественного метода с характерными социальными предпочтениями, интересами и объектами фиксации (трудно представить роман потока сознания о пролетариях, например). Можно предположить, что тот факт, что в эпоху модернизма литературную картину потерянного Петербурга создавали люди,

не сталкивавшиеся с тяжелой нищетой и выматывающим трудом, повлиял на образ Петербурга – безмятежного Эдема, счастливого рая, парадиза. Для Достоевского Петербург в иные минуты бывает «проклят», для Набокова – он почти незыблемо свят.

Во-вторых, необходимо отметить, что, находясь в одной традиции, Достоевский и Набоков варьируют тему Петербурга, способного продуцировать оптические фантазии разного рода. Для героев повести «Двойник» и рассказа «Господин Прохарчин» – это болезненные галлюцинации: собственный ли двойник, пожар в квартире или что-то еще, связанное с безумием, расстройствами психики. Оптические фантазии, вызванные Петербургом у героев Набокова, носят исключительно положительный, светлый, «райский» и элегический характер. Даже когда писатель затрагивает тему болезненного бреда, связанного с Петербургом, он ее интерпретирует прямо противоположным образом. Мы имеем в виду рассказ «Пасхальный дождь» (1925), в котором прямо обыгрываются традиционные петербургские сюжеты, возникают вариации темы «маленького человека» (главная героиня рассказа – Жозефина Львовна, двенадцать лет бывшая петербургской гувернанткой). Сразу отметим важную деталь: набоковский «маленький человек» – это гувернантка из русской семьи, то есть из такой семьи, которая может себе позволить гувернантку. В первом абзаце рассказа дана типично петербургская погода – туман и серость, но это не пасмурность Петербурга Достоевского, агрессивная, враждебная человеку, а очень тихая погода. Рассказ начинается с упоминания Жозефиной Львовной (отметим изысканное, фонетически изящное имя «маленького человека» – в противовес Башмачкину и Голядкину) того факта, что сегодня в России страстная суббота. Таким образом, Набоковым с самого начала вводится в текст сакральная тематика. Перед тем, как об этом упомянуть, описывая ее состояние, Набоков

отмечает такую деталь – «...от жара ныли глазные яблоки»¹⁸⁴, вводящую мотив оптических иллюзий, спровоцированных состоянием здоровья – тот же, что мы встречаем у раннего Достоевского. Жозефина Львовна занимается тем, что надев пенсне (!), красит яйца на Пасху – отметим сопряжение сакральной и зрительной тем. Далее сразу следует описание Петербурга, вызывающее оптическое восприятие воспоминаний гувернантки: «Когда-то на Невском проспекте оборванцы продавали особого рода щипцы. Этими щипцами было так удобно захватить и вынуть яйцо из горячей темно-синей или оранжевой жидкости. Но были также и деревянные ложки; легко и плотно постукивали о толстое стекло стаканов, в которых пряно дымилась краска. Яйца потом сохли по кучкам – красные с красными, зеленые с зелеными. И еще иначе расцветчивали их: туго обертывали в тряпочки, подложив бумажку декалькомани, похожую на образцы обоев»¹⁸⁵. Воспоминание, как мы можем увидеть, связано с подготовкой в России к празднику Пасхи, воскресению Христа. В церковь из-за Пасхи раздумывает пойти не только Жозефина Львовна, но и ее знакомые Платоновы, раздражающиеся на ее появления, берегущие свои воспоминания о Петербурге (среди которых есть, например, церковь на Почтамтской – опять сакральная тематика). Жозефина Львовна заболевает воспалением легких в предпасхальную ночь. Это обстоятельство обуславливает все, что ей представится в фантазиях. Ей видятся пасхальные яйца и царь Петр, который (очевидная аллюзия на «Медного всадника») спрыгивает с пьедестала и целует ее. Тема болезни и спровоцированного ею бреда с галлюцинациями оборачивается светлой стороной, бред оказывается утешением, путешествием в рай, после которого старушка выздоравливает. Вся символика, напоминающая о Петербурге (например, идущий дождь), связанная обычно с мотивами тревоги, предстоящих дурных событий, оборачивается своей светлой стороной. Петербург – центр сакрального пространства

¹⁸⁴ Набоков В. Пасхальный дождь // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2004. Т. 1. С. 76.

¹⁸⁵ Там же.

набоковской Вселенной. Свойство сакрального центра – быть связанным с дихотомией «жизнь/смерть», так как святость, среди прочего, подразумевает под собой обретение бессмертия и вечной жизни. Петербург у Набокова всегда изображается как идиллия, город гармонии и покоя, что вызывает неизменные ассоциации с раем, Эдемом. По мнению исследователей (в частности, М. Элиаде), функции сакрального центра – это избавление от гнета линейного времени, победа над конечностью человеческого существования постоянно повторяется процесс, образцом которого в высшем мире является Творение нашей Вселенной. В русской литературной традиции до Набокова, начиная с поэмы «Медный всадник» Петербург изображался совсем по-другому. Наводнение в поэме «Медный всадник» легко интерпретируется как некая атака сил Хаоса (из которого был создан Петербург) на Космос. Процесс упорядочивания, создание на месте дикого пространства города (а в случае Петербурга ситуация усиливалась тем, что он строился в буквальном смысле слова на болотах, таким образом, семантика Хаоса становилась очевидна) сами по себе тождественны Творению. Однако в русской литературе укоренилась традиция изображения Петербурга как средоточия деструктивных, хаотических сил, прорывающихся с «того света». Недаром герои рассуждают о загробном мире как о баньке с пауками, сидя в петербургском трактире, как, например, Свидригайлов с Раскольниковым.

Принципиально иным образом решаются проблемы смерти и вечной жизни в творчестве Набокова. Пожалуй, ярче всего это можно проиллюстрировать рассказом «Ultima Thule» (1942). Художник (снова герой-художник) Синеусов, у которого скончалась от болезни жена, идет к математику Адаму Фальтеру, обретшему в результате странного помешательства некое таинственное знание о Вселенной. Диалог с Фальтером строится абсурдно, ответов на вопросы о посмертном существовании давать он не хочет, лишь в конце добавляя «...среди всякого вранья я нечаянно проговорился, - всего два-три слова, но в них промелькнул краешек истины, –

да вы по счастью не обратили внимания». Этой загадкой и кончается рассказ. Хорошо известна его интерпретация – в бреду жена художника произносит, что любит «полевые цветы и иностранные деньги», Фальтер бросает, что «можно верить в поэзию полевого цветка или в силу денег»¹⁸⁶, то есть он знает о бреде жены Синеусова, он общается с ней. Умершая жена растворилась в бытии, стала частью онтологии, смерть в реальности Набокова становится разгадкой мира. В романе «Подвиг» Мартын Эдельвейс бродит по парку, узнав о смерти отца, и представляет, что он слился со всем, что тот видит. Возлюбленная профессора Пнина из романа «Пнин» является к нему в виде белки. В мире Набокова смерть – постоянно переход на окончательный этап понимания мира и принятие его.

Вести полемику по этой теме Набоков начал уже на самом раннем этапе своего творчества. Омри и Ирен Ронены, рассуждая о рассказе Набокова «Катастрофа», в статье «Черти Набокова»¹⁸⁷ называют его «миниатюрной вариацией на тему «Белых ночей» Достоевского»¹⁸⁸. Некоторое сюжетное тождество действительно есть: и там, и там девушка, высказывающая симпатию к главному герою, внезапно уходит к бывшему возлюбленному. Наличие отсылки к Достоевскому, вариации мотива его петербургского произведения нужно для того, что показать читателю свой вариант посмертного бытия.

В этом рассказе Набоков представляет свой вариант послесмертной реальности, выраженной пластическими средствами. Главный герой рассказа, приказчик Марк Штандфусс, возвращается домой после работы, торопясь к невесте, с которой скоро свадьба. Между тем, дома его ждет грустное известие: к его невесте вернулся ее бывший мужчина, и она ушла к нему. По дороге домой, Штандфусса сбивает трамвай. Главный прием рассказа – это то, как в нем подается состояние самого Марка после аварии. В первой части рассказа он

¹⁸⁶ Набоков В.В. *Ultima Thule* // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2008. Т. 5. С. 131.

¹⁸⁷ Ронен И., Ронен О. Черти Набокова // Звезда. 2006. № 4. С. 175–188.

¹⁸⁸ Там же. С. 175.

сходит с трамвая, возвращаясь пьяным с празднования грядущей свадьбы на своей остановке, и идет домой по своей улице. Во второй части он возвращается домой (дома ждет страшная новость), спрыгивает с трамвая и попадает под омнибус. Сам он какое-то время после смерти этого не осознает. Он идет (как чудится в его умирающем сознании) по дороге домой, наблюдая следующую картину – широкую и веселую улицу, охваченную закатом, озаряющим верхние ярусы и крыши домов. В вышине Марк различает портики, фризы, фрески, статуи с крыльями, лиры, и тому подобную «зодческую прелесть», уходящую в небеса, при этом не может понять, как он раньше не замечал всего этого. По контрасту со свидригайловской баней с пауками, реальность после смерти Набоковым изображается как мир великолепной архитектуры.

Сходный прием используется в рассказе «Лик» из сборника «Весна в Фиальте» (1956). На важность поэтики Достоевского для рассказа указывает уже упоминание имени писателя. Все компоненты эстетики Достоевского, которыми в романе пользуется Набоков, в рассказе находятся в достаточно нелинейных отношениях между собой, но всегда маркируют «темную», негативную сторону реальности. Общий смысл рассказа можно сформулировать как представление о том, как к человеку приходит его смерть.

Рассказ начинается пересказом сюжета выдуманной пьесы «Бездна» (по-французски – L'Abome, дух по имени Абум присутствовал в повести «Соглядатай»). Она характеризуется повествователем как «идеально идиотская» (потому что выстроена на условностях традиционной драматургии), в ней есть пожилая религиозная женщины, воспылавшая страстью к молодому человеку, полюбившему ее дочь. Обращает на себя внимание использование сюжетной ситуации, ставшей основой сюжета романа «Лолиты». Тот же сюжетный элемент и в эксплицитной связи с Достоевским присутствует в романе «Дар», где отец Зины Мерц, пошляк и антисемит Щеголев мечтает «накатать роман» о страсти вдовца к дочке новой жены.

В «Даре» Щеголев в вопросительной форме поясняет свою задумку: «...чувствуете трагедию Достоевского?». В рассказе «Лик» Достоевский упоминается в других обстоятельствах. Посредственный актер Александр Лик узнает о своей болезни сердца и одновременно о том, что его разыскивает одноклассник, доставивший ему в школе много очень неприятных минут, по существу – кошмар всей его жизни. Фамилия одноклассника – Колдунов (вновь семантика inferнальности). Отсылка к Достоевскому возникает еще до появления в рассказе Колдунова. «Но идти ему было некуда, – так что, послонявшись у лавок, где между прочим выставлены были довольно забавные записки словно из розоватого янтаря и совсем привлекательные кожаные закладки да бумажники, тисненные золотом, он опускался на стул под оранжевым навесом кафе, потом шел к себе и лежал на постели нагишом, страшно худой и страшно белый, думая все о тех же вещах, о которых думал постоянно»¹⁸⁹. Первое предложение – явная реминисценция слов Мармеладова из романа «Преступление и наказание»: «Знаете ли вы, милостивый государь, что это такое, когда некуда пойти?»¹⁹⁰.

Более очевидный «след» Достоевского виден в монологе Колдунова, обращенного к Лику и своей жене и напоминающего все исповеди героев Достоевского сразу. Приведем наиболее показательный фрагмент: «Почему меня систематически травил жизнь, почему я взят на амбула какого-то несчастного мерзавца, на которого все харкают, которого обманывают, застраивают, сажают в тюрьму? Вот тебе для примера: когда в Лионе, после одного инцидента, меня увели, – причем я был абсолютно прав и очень жалел, что не пристукнул совсем, – когда меня, значит, несмотря на мои протесты, ажан повел, – знаешь, что он сделал? Крючком, вот таким, вот сюда меня зацепил за живую шею, – что это такое, я вас спрашиваю? – и вот так ведет в участок, а я плыву, как лунатик, потому что от всякого лишнего движения

¹⁸⁹ Набоков В.В. Лик // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2008. Т. 5. С. 376.

¹⁹⁰ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука. Т. 6. С. 16.

чернеет в глазах. Ну, объясни, почему этого с другими не делают, а со мной вдруг взяли и сделали? Почему моя первая жена сбежала с черкесом? Почему меня в тридцать втором году в Антверпене семь человек били смертным боем в небольшой комнате? – и, посмотри, почему вот это все – вот эта рвань, вот эти стены, вот эта Катя... Интересуюсь, давно интересуюсь историей своей жизни! Это тебе не Джек Лондон и не Достоевский!»¹⁹¹. Имя русского писателя раскрывает аллюзию, указывает на литературный претекст. Об этом свидетельствует и ряд деталей: «слабое сердце» и мечтательность главного героя Лика, его мучительные сны, выявляющие тайные желания и страхи, изображение примет нищего квартала, убогого жилища и семейных отношений Колдунова, его попытки философских рассуждений о жизни, изображение самоубийства. Рассказ кончается смертью главного героя, которая интерпретирована в предисловии к пятому тому собрания сочинений Набокова Александр Долинин: «...одиноким молодой эмигрант, страдающий тяжелой сердечной болезнью, претерпевает смерть на морском побережье <...> как мы знаем, дом Колдунова находится в конце узкого прохода, “последнего предела мрачности, грязи, тесноты”, “на углу кривоугольной площадки” (внимание к этой ключевой детали привлекает роспись Набокова), которая в финальной сцене рассказа превращается в просторную площадь с фонтаном, куда въезжает автомобиль»¹⁹². Это второй смысл заглавия рассказа – лик смерти. И этот лик напоминает о личинах персонажей Достоевского.

В своем эссе «Пошляки и пошлость» (1957) Набоков упомянул Достоевского в числе тех писателей, которых ценят пошляки. Восприятие Набоковым пошлости было сложным и многогранным. Он, конечно же, категорически ее осуждал и потратил немало сил на ее разоблачение – настолько, что счел нужным посвятить ей целое эссе и в лекции о творчестве Гоголя постараться донести до американских читателей и студентов смысл

¹⁹¹ Набоков В.В. Лик // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2008. Т. 5. С. 393.

¹⁹² Долинин А.А. Истинная жизнь писателя Сирина: после «Дара» // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т.] СПб.: Симпозиум, 2008. Т. 5. С. 11.

этого понятия. В своей работе «Игра, метатекст, трикстер: пародия в “русских” романах В.В. Набокова» А.В. Млечко высказывается так: «Пошлость служит ключевой категорией набоковской этики и эстетики»¹⁹³. Достоевский в его глазах был пошляком. Постоянно приходящий в голову сюжет будущей «Лолиты» ему казался пошлостью.

В эссе «Николай Гоголь» (1944) Набоков прямо говорит, что пошлость – одно из отличительных свойств дьявола, прямо связывал одного из основных героев Гоголя Чичикова с inferнальными силами и одновременно считал его эталоном пошлости. Чичиков ему кажется низкооплачиваемым агентом дьявола, коммивояжером из ада. Набокову Чичиков представлялся олицетворением пошлости, а пошлость в свою очередь – одним из главных отличительных свойств дьявола, в существование которого, добавляет Набоков, Гоголь верил больше, чем в существование Бога.

Давая определение пошлости в уже упомянутом эссе и в лекции о Гоголе, Набоков обращался к одной и той же рекламе, увиденной им в американском журнале. В любом американском журнале, утверждал Набоков, можно увидеть такую картинку: семья только что купила радиоприемник (или столовое серебро, или холодильник, или машину), вокруг стола радостные дети, раскрывшие рты, неподалеку восторженная мать, бабушка и гордый новой покупкой отец семейства. Пошлость этой рекламы, по мысли Набокова, заключается в том, что ее автор предполагает, что наивысшее счастье может быть куплено, и такая покупка облагородит покупателя.

Опираясь на эти слова, которые почти в точности повторены в эссе «Пошляки и пошлость», можно попробовать сформулировать, что же такое пошлость для Набокова. Сторонник частного в противовес общему, пристальный наблюдатель нюансов и тонкостей зримого мира, Набоков считал пошлостью любое упрощение и схематизацию, чего бы они не касались – искусства, отношений между людьми, взглядов на общественную жизнь. Таким

¹⁹³ Млечко А.В. Игра, метатекст, трикстер: пародия в «русских» романах В.В. Набокова // Волгоград: Изд-во Волгогр. ун-та, 2000. С. 37.

упрощением казались ему теории Маркса и Фрейда, такой же поверхностно устроенной он считал прозу Достоевского. Нюансы – следствие въедливой работы памяти и зрения, тот, кто ими пренебрегает, не обладает памятью и зрением по-настоящему, и поэтому путь к сакральному для него закрыт. Так и возникла одна из причин художественной полемики Набокова с Достоевским – Достоевский поместил Петербург в сферу профанного, каковой она представлялась Набокову.

Самое «петербургское» произведение Достоевского – роман «Преступление и наказание» (1866). Именно на нем базируется знаменитая работа Н. П. Анциферова «Петербург Достоевского», этот роман – одна из важнейших частей «петербургского текста» и неотъемлемый компонент мифологии Петербурга. Свое развенчивание Достоевского в лекциях по русской литературе Набоков начинает с «Преступления и наказания». Несправедливый, очевидно не соотносящийся с объективными фактами выпад Набоков делает уже во вступительном слове лекции о Достоевском: «В «Преступлении и наказании» Раскольников неизвестно почему убивает старуху-процентщицу и ее сестру»¹⁹⁴. Причины убийства старухи-процентщицы и ее сестры явились причиной дискуссии уже в первых рецензиях на роман. Начиная свою лекцию о романе, Набоков указывает эти причины. Он приводит фрагмент романа, который разрушает всю эстетическую и этическую конструкцию, которую, по его мнению, пытался создавать Достоевский. Это сцена, где Соня читает Раскольникову о воскрешении Лазаря. Набокова просто выводит из себя то, что Достоевский ставит рядом убийцу и блудницу, да еще и за чтением Библии. Набоков настаивает на том, что природа греха убийцы и блудницы совершенно разная, в христианстве блудница была прощена несколько тысячелетий назад, а убийцу, по мнению Набокова, следует показать врачу. Все происходящее в этой сцене кажется Набокову дешевым трюком и риторическим вывертом. Фраза, в которой убийца и блудница

¹⁹⁴ Набоков В.В. Лекции по русской литературе // Набоков В.В. М.: изд-во «Независимая газета», 1998. С. 169.

сходятся за чтением Священного Писания, кажется Набокову чрезвычайно безвкусной и режущей слух. Вместе с тем необходимо все-таки отметить, что даже сведенные в лекции о Достоевском в единую картину, аргументы Набокова трудно назвать безоговорочно убедительными.

Отметив в самом начале лекции «вспышки непревзойденного юмора»¹⁹⁵, при разборе романа «Бесы» (1870-1872) Набоков вдруг утверждает, что Достоевский «не обладал настоящим чувством юмора»¹⁹⁶. Именно эта двойственность в высказываниях о Достоевском, нежелание Набокова окончательно решить «достоевский вопрос», выработать по-настоящему неопровержимую аргументацию и привели к такому большому количеству работ о «подлинном отношении Набокова к Достоевскому». Несколько раз в лекции Набоков отмечает, что Достоевский, по его мнению, обладал талантом драматурга, нежели романиста. Набокову кажется, что романы Достоевского – это цепочка сцен, диалогов и массовок, в которых участвуют практически все персонажи. Также по мнению Набокова, Достоевский постоянно пользуется чисто театральными приемами – «неожиданный гость», «комедийная развязка» и т.д., причем писатель не забывает отметить, что в качестве романов его книги рассыпаются на куски, а в качестве пьес – они слишком длинны и не обладают по-настоящему изящной композицией.

Эти высказывания о том, что место Достоевского – скорее в театре, чем в литературе, очень важны для анализа подтекстов петербургских произведений Достоевского. Он имеет в виду, разумеется, не только сложное разветвление сюжета, характерное для хороших пьес, но и утрированность, гипертрофированность эмоционального мира, присущую персонажам Достоевского. В восприятии Набокова эта «взвинченность» находится за рамками эстетики, а значит, учитывая набоковскую аксиологию, – и за границами этики. Пошляк в набоковском мире – всегда морально ущербный

¹⁹⁵ Набоков В.В. Лекции по русской литературе // Набоков В.В. М.: изд-во «Независимая газета», 1998. С. 169. С. 169.

¹⁹⁶ Там же. С. 207.

человек. Там, где пошлость – нет места памяти, прошлому и другим, центральным в предлагаемой Набоковым онтологии вещам. И задействие Набоковым узнаваемых элементов художественного мира Достоевского часто происходит тогда, когда он изображает пошлость.

Связи романа «Приглашение на казнь» (1938) с творчеством Ф.М. Достоевского исследованы в ряде литературоведческих работ. К примеру, в статье А.В. Злочевской «Традиции Ф.М. Достоевского в романе "Приглашение на казнь"»¹⁹⁷ показано, как Достоевский повлиял на Набокова на идейно-философском уровне, утверждается, что Набоков развивался в русле литературной традиции Достоевского, унаследовав экзистенциально-философскую ориентацию его творчества. Действительно, в русле традиции Достоевского развивались, как мы уже упоминали, большинство крупных фигур мировой литературы XX века, наследие Достоевского нельзя было обойти никому – вряд ли, например, Горький, тоже негативно относившийся к Достоевскому, написал бы свои романы о босяках, если бы к тому моменту в русской литературе не существовала мощная традиция изображения социального дна, родоначальником которой в России был Достоевский.

В романе «Приглашение на казнь» очевидны реминисценции, отсылающие к Достоевскому. В первую очередь, это персонажи: тюремщик Родион (периодически превращающийся в директора тюрьмы Родрига – это как бы один и тот же человек, что можно, например, увидеть в сцене похода на крышу, хотя в сцене появления мсье Пьера это разные люди) и адвокат Роман. Сочетание этих имен отсылает к герою «Преступления и наказания» Родиону Романовичу Раскольникову. Это и мсье Пьер, ближе к концу романа оказывающийся Петром Петровичем (как отмечает Злочевская, это и Петр Петрович Лужин, и Порфирий Петрович одновременно) с топором, напоминающим о Раскольникове. Директор тюрьмы Родриг и адвокат Роман в

¹⁹⁷ Злочевская А.В. Традиции Ф.М. Достоевского в романе В.В. Набокова «Приглашение на казнь» // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. № 2. М.: Алмавест, 1995. С. 3–12.

самом конце романа обращаются в ближайших помощников палача Родю и Рому – опять намек на Раскольникова, а также указание (раз помощники «ближайшие») на тесную связь эстетики и миропонимания Достоевского с царством пошлости, торжествующем в романе.

Само название романа «Приглашение на казнь» воспринимается как вариация «Преступления и наказания» (что стало общим местом в исследовательской литературе). Сюжет о казни, которая в итоге «не осуществилась» по причинам, «данным свыше», можно соотнести с соответствующим фрагментом из биографии Достоевского, когда писателя осудили на смертную казнь, зачитали приговор и в последний момент заменили ссылкой. В самой «тюремной» теме тоже можно усмотреть аллюзии на Достоевского – именно он впервые по-настоящему открыл ее для русской литературы в романе «Записки из Мертвого дома» (1860 – 1861). Мир, который окружает Цинцинната Ц., решивший уничтожить его, приговоривший его к обезглавливанию, полностью состоит из пошлости. Можно сказать, что Цинциннату присудила смерть сама пошлость – среди людей, вещей, обстоятельств, взаимоотношений, окружающих этого героя нет вообще ничего, что не являлось бы олицетворением пошлости, по-набоковски продуманной до самых нюансов, многослойной, безальтернативной. Работники тюрьмы разговаривают с приторными интонациями, периодически всхлипывая и жалуясь, с избытком уменьшительно-ласкательных суффиксов, которыми, злоупотребляя все в мире, где живет Цинциннат – например, тюремщик приносит ему утром «местный листок» под названием «Доброе утречко». А вот как звучит речь тюремщика:

« – Да-с – продолжал тот, потряхивая ключами, – вы должны быть покладистее, сударик. А то все: гордость, гнев, глум. Я им вечер слив этих, значит, нес – так что же вы думаете? – не изволили кушать, погнушались. Да-с. Вот я вам про нового арестантика-то начал. Ужо накалякаетесь с ним, а то вишь нос повесили. Что, не так говорю, Роман Виссарионович?

– Так, Родион, так, - подтвердил адвокат с невольной улыбкой

Родион поладил бороду и продолжал:

– Оченно жалко стало их мне, – вхожу, гляжу, – на столе-стуле стоят, к решетке рученьки-ноженьки тянут, ровно мартышка кволая. А небо-то синехонько, касаточки летают, опять же облачка – благодать, ра-адость! Сымаю их это, как дите малое, со стола-то, – а сам реву, - вот истинное слово»¹⁹⁸.

Жену Цинцинната, изменяющую ему со всеми, что само по себе большая пошлость, зовут Марфинька – подчеркнуто «русское народное» имя, с присутствием, опять же, уменьшительно-ласкательного суффикса, тоже звучащее противно и пошло. Ее унижают на глазах у Цинцинната, попутно унижая и его – чтобы попасть к нему в камеру, она вынуждена отдаваться работникам тюрьмы.

Абсолютным воплощением пошлости в романе является палач мсье Пьер. Тюремщик, директор, адвокат, Марфинька – это, если можно так выразиться, пошлость «пассивная», робкая, примитивная. Палач же, человек, который должен прервать Цинциннату жизнь – это пошлость агрессивная, навязывающая себя, с огромной претензией на причастность к высотам духа – он, например, увлекается фотографией и составляет «фотогороскопы» для дочери директора тюрьмы, конечно, автор не забывает указать, что сделаны они аляповато и неграмотно, как впрочем все, что делает Пьер, хотя и претендует на виртуозность – на самом деле он (главный пошляк романа) не может хорошо делать ничего, кроме как рубить головы, на что нам указывает Набоков. У мсье Пьера есть «взгляды», с которыми, как он считает, Цинциннату необходимо познакомиться и которые расположат заключенного к палачу, он уверен в своей неотразимости, светскости, невероятной коммуникабельности, показывает карточные фокусы, рассказывает один и тот же несмешной анекдот, обожает играть в разнообразные настольные игры, хотя

¹⁹⁸ Набоков В.В. Приглашение на казнь // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2002. Т. 4. С. 66.

Цинциннату в шахматы проигрывает, что символично, так как шахматы – существенная часть набоковского личного мифа. Интересно обратить внимание на смысловые ассоциативные ряды, которыми обладают имена героев романа. «Цинциннат» – благородное древнеримское имя, так звали одного из диктаторов Древнего Рима, имя тюремщика «Родион» пришло из церковнославянского и в сочетании с внешним видом его носителя в романе ассоциируется с чем-то лубочно-русским, как и имя Марфинька. А в имени мсье Пьер слышится нечто кабаретное, это пошляк из парижского кабака.

И, как мы уже говорили, в этом мире густо рассыпаны отсылки к Достоевскому, причем большая их часть относится к роману «Преступление и наказание». Даже в лекциях Набокова о русской литературе видно, что именно этот текст Достоевского пользовался у него особенной нелюбовью – он полемизирует с ним чаще всего, никаких аллюзий и реминисценций «Братьев Карамазовых» или «Бесов», или «Подростка» у Набокова не встретить. «Преступление и наказание» – петербургский роман, а помимо этого в нем присутствует тема будущей «Лолиты». Именно эта книга создала ту часть мифа Петербурга, которая так неприятна Набокову. После внимательного прочтения лекции Набокова о Достоевском понимаешь, что этот роман, одна из важнейших составляющих петербургского литературного мифа, казался Набокову верхом фальши и искусственности, что чрезвычайно важно при разговоре о романе «Приглашение на казнь».

Помимо того, что окружающий Цинцинната мир пошлый, он еще и подчеркнуто неестественный, театральный. Людей, в нем живущих, Цинциннат называет «призраками, оборотнями, пародиями». Луну, висящую над городом по ночам, Цинциннат воспринимает как часть неких декораций, лунный свет в тюремном дворе автор называет «частями разобранной луны». Бутафория свойственна и пошлости, окружающей Цинцинната. Так, например, в одно из своих возвращений в камеру, он замечает, что паук сидит на «свежей, словно только что созданной паутине». Главный «оппонент» Цинцинната в романе,

средоточие зла описываемого мира, мсье Пьер в какой-то момент устраивает для узника как бы персональное цирковое представление: «Мсье Пьер одним прыжком вскочил на стол, встал на руки и зубами схватился за спинку стула. Музыка замерла. Мсье Пьер поднимал крепко закушенный стул, вздрагивали натуженные мускулы, да скрипела челюсть. Тихо отпахнулась дверь, и – в ботфортах, с бичом, напудренный и ярко, до синевой слепоты, освещенный, вошел директор цирка.

– Сенсация! Мировой номер! – прошептал он и, сняв цилиндр, сел подле Цинцинната»¹⁹⁹.

Художественный мир романа «Приглашение на казнь» – упрощенный и плоский. Такова для Набокова всякая пошлость. Как можно видеть в его лекции о Гоголе, он прямо выводит ее из отсутствия таланта: «Беда в том, что ни искренность, ни честность, ни даже доброта сердечная не мешают демону пошлости завладеть пишущей машинкой автора, если у него нет таланта и если «читающая публика» такова, какой ее считают издатели»²⁰⁰. Отсутствие таланта в набоковском мире всегда связано с неразвитостью памяти и зрения, а значит – с невозможностью проникновения за рамки линейного времени, возвращения в потерянный рай и обретения в нем целостности.

Палач мсье Пьер сам по себе склонен к театральности, демонстративности поведения, что тоже ставит его в один ряд с персонажами Достоевского, и особенно персонажами-пошляками, такими, как Федор Павлович Карамазов или Фома Фомич Опискин. До того момента, когда он предстает перед читателем и Цинциннатом в своем подлинном статусе палача, мсье Пьер упорно играет роль души общества, остряка, обаятельного человека. То, что это именно роль, бросается в глаза – хотя бы потому, что его остроты предельно не смешны. Вся неестественность, театральность происходящего в романе опять возвращает нас к набоковскому ощущению Достоевского как

¹⁹⁹ Набоков В.В. Приглашение на казнь // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2002. Т. 4. С. 116.

²⁰⁰ Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1998. С. 69-70.

человека из мира театра. Неестественность, пошлость и Достоевский в «Приглашении на казнь» являются компонентами одного пространства.

К моменту написания романа «Приглашение на казнь» Набоков еще не был так непримиримо настроен против Достоевского. В романе «Дар», написанном через два года, он высказывается о Достоевском едко и критично, но интонационно сдержано, что сложно сравнить с тем, как он обрушился на него в американский период. В первый раз в романе «Дар» Достоевский упоминается в разговоре поэта Годунова-Чердынцева и Кончеева, где Годунов-Чердынцев характеризует Достоевского как «обратное превращение Бедлама в Вифлеем», не забывая, правда, сразу же оговориться, что в романе «Братья Карамазовы» есть мокрый след от рюмки на столе и его «стоит оставить». В следующий раз имя Достоевского упоминается ближе к концу романа, где речь снова идет о зрении и о бездарности. Встреченный на улице литератор Ширин наводит Годунова-Чердынцева на мысль о том, что посредственный русский литератор, как правило, совершенно ненаблюдателен и по этой причине ничего не знает об окружающем мире и ничего не способен именовать. Годунову-Чердынцеву в этом видится какой-то рок, отказывающий бездарному человеку в чувственном познании. Далее он делает оговорку, что бывают такие случаи, когда в подобном человеке играет какой-то собственный фонарик и порой такой свет очень ярок, и заканчивает суждением о том, что даже Достоевский порой напоминает комнату, в которой днем горит лампа. Отношение к Достоевскому здесь критичное, но сдержанное, хотя стоит обязательно отметить, в какой момент возникает упоминание Достоевского. В контексте нашего исследования особенно интересна и важна вторая цитата. Достоевский упоминается в разговоре о слепоте литератора, о «святой ненаблюдательности» в контексте рассуждений о литераторах-середняках. Несмотря на эмоциональную сдержанность высказывания, Набоков осознает, что в системе его эстетических взглядов Достоевский – не великий писатель. И анализируя «Преступление и наказание», один из главных «петербургских текстов»,

краеугольный камень Петербурга Достоевского, Набоков видит связь между творчеством Достоевского и судьбой его родины. В «Приглашении на казнь» Набоков со всей мощью обрушивается на «достоевщину», помещая её в пространство, репрессирующее личность. Петербург Достоевского здесь – часть агрессивного мира, противостоящего одиночке Цинциннату. Как уже было отмечено, адвокат Роман (составляющий пару с тюремщиком Родионом, образуя с ним «Родиона Романовича») носит отчество Виссарионович. Это может напоминать об Иосифе Сталине, тем более что в романе есть персонаж (школьный учитель Цинцинната) по имени Аркадий Ильич, что можно прочесть как контаминацию имен Свидригайлова и Ленина. Так Набоков дает понять, что между демоническими пошляками Достоевского и судьбой его родины есть связь.

Очень любит СССР и восхищается им Герман Карлович, главный герой романа «Отчаяние». Этот роман – наиболее очевидный диалог Набокова с Достоевским и вообще «петербургским текстом» русской литературы. Об «Отчаянии» вспоминают всякий раз, когда речь заходит об истинных, а не декларируемых отношениях Набокова к текстам Достоевского, как, например, в работе В.В. Шадурского²⁰¹.

Приведем фрагмент известной рецензии Жан-Поля Сартра на роман Набокова, которая хорошо иллюстрирует тенденцию, обозначенную нами выше: «Мне кажется, что это настойчивое стремление к самоанализу и саморазрушению достаточно полно характеризует творческую манеру Набокова. Он очень талантливый писатель – но писатель-поскребыш. Высказав это обвинение, я имею в виду духовных родителей Набокова, и прежде всего Достоевского: ибо герой этого причудливого романа-недоноска в большей степени, чем на своего двойника Феликса, похож на персонажей ”Подростка”, ”Вечного мужа”, ”Записок из мертвого дома” на всех этих изощренных и

²⁰¹ Шадурский В. В. Интертекст русской классик в прозе Владимира Набокова. Великий Новгород: НовГУ . Ярослава Мудрого., 2004. 95 с.

непримиримых безумцев, вечно исполненных достоинства и вечно униженных, которые режутся в аду рассудка, измываются надо всем и непрерывно озабочены самооправданием – между тем как сквозь не слишком тугое плетенье их горделивых и жульнических исповедей проглядывают ужас и незащитность. Разница в том, что Достоевский верил в своих героев, а Набоков в своих уже не верит – как, впрочем, и в искусство романа вообще. Он открыто пользуется приемами Достоевского, но при этом осмеивает их прямо по ходу повествования, превращая в набор обветшалых и неминуемых штампов: “Так ли все это было? Что-то уж слишком литературен этот наш разговор, смахивает на застеночные беседы в бутафорских кабаках имени Достоевского; еще немного, и появится: „сударь“, даже в квадрате: „сударь-с“, — знакомый взволнованный говорок: „и уж непременно, непременно...“ там и весь мистический гарнир нашего отечественного Пинкертона”. В искусстве романа, как, впрочем, и повсюду за его пределами, следует различать этап производства орудий труда: и этап рефлексии по поводу орудий уже произведенных. Набоков – писатель, принадлежащий ко второму периоду, и он без колебаний посвящает себя рефлексии”»²⁰².

Комментируя роман «Отчаяние», А. Долинин и О. Скопечная не раз отмечают аллюзии на Свидригайлова, одного из предтеч набоковских «демонических» пошляков, считающих себя уникальными личностями и творцами²⁰³. Как правило, эти герои (например, Гумберт Гумберт) находятся в околотитулатурном мире (Гумберт – литературовед), или считают, что знают о словесности все – таков Герман. В разговоре с Раскольниковым Свидригайлов упоминает, что «ужасно любит» Шиллера – он тоже «тонкий ценитель» словесности. Ставя таких героев в унижительное положение, приводя их к жизненному краху, Набоков борется с целой идеологической тенденцией, запущенной в мир, по его мнению, Достоевским. В переступании через законы

²⁰² Сартр Ж.-П. Владимир Набоков. «Отчаяние» // Владимир Набоков: pro et contra. СПб.: РХГА, 1999. Т.1. С. 269-274.

²⁰³ Долинин А.А., Скопечная О.Ю. Комментарии к роману «Отчаяние» // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2002. Т. 3. С. 775-778.

морали, богоборчестве и всем том, что именуется словом «достоевщина», Набоков был вынужден наблюдать, какое мощное влияние эти аспекты творчества Достоевского оказали на мировую культуру, даже на самых близких Набокову авторов. Мы, например, считаем, что определение, данное Ходасевичем герою «Отчаяния» Герману Карловичу – «художник», обусловлено идеей Достоевского, герой которого задается вопросом, в Содоме ли красота, и утверждает, что именно в Содоме-то она и находится для большинства людей. Набоков считал своим долгом восстать против этого и показать «упоение злом» под другим углом, высветить его ничтожность, а подверженных ему людей — пошляками.

Подчеркнем, что нападая на Раскольников, Свидригайлова и других богоборцев Достоевского, Набоков становился по одну сторону идеологических баррикад с самим Достоевским, отнюдь не считавшим этих персонажей человеческим идеалом. Полифонический принцип построения романов Достоевского, описанный М. Бахтиным в работе «Проблемы поэтики Достоевского»²⁰⁴, предполагал равенство героя своему автору, определенную его самостоятельность по отношению к нему. Как пишет Бахтин, «герой для автора не «он» и не «я», а полноценное «ты», то есть другое чужое полноправное «я»²⁰⁵. Очевидно, что отождествлять героев Достоевского с самим Достоевским – к чему склонен массовый читатель – невозможно. К сожалению, в большинстве случаев читатели-любители оказались восприимчивы не столько к «положительно прекрасным людям» (князю Мышкину и Алеше Карамазову), а к тем, кому пришла в голову мысль о том, что «если Бога нет, то все дозволено», именно их голоса прозвучали в унисон актуальным проблемам цивилизации в XX веке. Потому-то с течением времени «достоевщина» слилась с Достоевским-автором, и это послужило причиной

²⁰⁴ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. 470 с.

²⁰⁵ Там же. С. 74.

того, что в переводе «Отчаяния» на английский язык Набоков усилил свое глумление над Достоевским, что отметил в своей работе А. Долинин²⁰⁶.

В самом начале романа Герман Карлович рассказывает о своем происхождении, демонстрируя типично разночинские комплексы – он стесняется своей матери, дочери мелкого мещанина, «простой, грубой женщины в грязной кацавейке»²⁰⁷ и врет читателю, что она была дамой старинного княжеского рода, признаваясь в обмане через абзац. Затем он говорит, что был студентом в Петербурге. Петербургский студент – в русской литературе фигура мифологизированная – социалист и нищий бунтарь. В этой мифологизации важную роль сыграл Достоевский, основная ассоциация со словосочетанием «петербургский студент» – это Раскольников. Таким образом, Герман Карлович – петербургский студент-разночинец, его биография – биография героев Достоевского, он Раскольников, показанный в кривом зеркале набоковского гротеска. По утверждению Н. Анциферова, в романе «Преступление и наказание» наиболее полно отражены все грани Петербурга Достоевского, это самый «петербургский» его роман²⁰⁸. Раскольников – прямое порождение Петербурга Достоевского. На самом дне Петербурга, среди деклассированных личностей проводит время и Николай Ставрогин из «Бесов», человек, сводящий воедино полюса великой красоты и жуткого нравственного уродства, мучающийся от переживания относительности любой идеи и заканчивающий жизнь самоубийством. Именно такой город, существующий в уме и воображении Достоевского, породил «достоевщину», Расколькова и мысль о праве сильного распоряжаться жизнью других. В конечном счете, именно этот разночинский Петербург и высмеивает Набоков в «Отчаянии», давая понять, что между нищим полусумасшедшим студентом-мыслителем и

²⁰⁶ Долинин А.А. Набоков, Достоевский и достоевщина // Литературное обозрение. 1999. № 1. С. 38-46.

²⁰⁷ Набоков В.В. Отчаяние // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2002. Т. 3. С. 398.

²⁰⁸ Анциферов Н.П. Петербург Достоевского. Петербург: Брокгауз-Ефрон, 1923. 105 с.

ограниченным мещанином-коммерсантом гораздо больше сходств, чем различий.

«Отчаяние» – это диалог не только с «Преступлением и наказанием», но и с «Двойником», и с «Записками из подполья», что отмечено исследователями творческих связей Набокова и Достоевского. Сюжет повести – в какой-то мере инверсия «Двойника»: у Достоевского в центре жалкий и нелепый «маленький человек», бред которого порождает ловкую, пронырливую и удачливую копию себя самого, у Набокова – солидный и основательный коммерсант (как и Голядкин, нездоровый психически), совершенно ошибочно увидевший двойника в нищем бродяге. В текст романа вводится прямая цитата из «Преступления и наказания» (восходящая, в свою очередь, к «Запискам сумасшедшего» Гоголя), которую Набоков предполагал поставить эпиграфом: «Дым, туман, струна дрожит в тумане. Это не стишок, это из романа Достоевского «Кровь и слюни. Пардон, «Шульд унд Зюне»»²⁰⁹.

Дискурс Достоевского становится в «Отчаянии» объектом злой иронии и беспощадной критики. Петербургский безумец Герман Карлович встает в один ряд с другими набоковскими лже-творцами: Горном из «Камеры обскура» и Гумбертом из «Лолиты». Именно в этом ряду, в обществе ограниченных нарциссов с претензиями Набоков и определяет место петербургским разночинцам с наполеоновскими амбициями. Неоднократно отмечалось, что как только Герман излагает свою идею Лиде, она сразу вспоминает, что недавно читала что-то подобное в каком-то бульварном романе. Трудно согласиться с Александром Долининым, что раз Герман, презираемый Набоковым герой, считает Достоевского низкопробным писателем, то мнение самого Набокова на тот момент было иным²¹⁰. В таком высказывании Германа, скорее, проявляется то, что он в принципе поверхностно относится к искусству и литературе (хоть и считает, что знает все, что касается литературы), о чем

²⁰⁹ Набоков В. Отчаяние // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2002. Т. 3. С. 505.

²¹⁰ Долинин А.А. Набоков, Достоевский и достоевщина // Литературное обозрение. 1999. № 1. С. 38-46.

свидетельствует, например, его искажение пушкинской повести «Выстрел» (в школьном изложении он меняет сюжет так, что Сильвио становится убийцей).

Тема эфебофилии (влечения к маленьким девочкам) очевидно связана для Набокова с Достоевским. Роман «Лолита» и его главный герой – это итог диалога Набокова с Достоевским. Его герои-лжехудожники, нарциссы обманывающиеся насчет себя, своего предназначения и таланта – это богоборцы Достоевского, на которых предлагается взглянуть под другим углом.

Аура и атмосфера Петербурга Достоевского – сугубо разночинские. Именно в текстах Достоевского впервые осуществился с максимальной отчетливостью мир разночинца, со всеми типичными неврозами и комплексами. «Подпольные комплексы» и «богоборчество» казались Набокову большой пошлостью, тупиковым направлением в познании человека. Эта часть интерпретации Петербурга им отвергалась начисто. Она была полностью противоположна пониманию Петербурга как сакрального пространства, в котором возможна победа над временем и обретение себя подлинного.

Выводы к разделу 2.3. Элементы художественного мира петербургских произведений Достоевского часто используются Набоковым при описании либо той реальности, которая выступает по отношению к герою репрессивно и отвергает его, либо той, которую категорически отвергает и которой отказывает в праве на существование сам Набоков. В набоковском художественного космосе аллюзии и отсылки к Петербургу Достоевского всегда находятся на стороне, вступающей в конфронтацию с тем, что Набоков считает в мире «своим». Петербург Достоевского попадает в ценностной системе Набокова в тот ряд явлений и понятий, которым он отказывает в праве на существование.

Выводы к главе 2. Подводя итог всему, что было сказано в главе 2, необходимо сказать следующее. Как с точки зрения личной биографии, так и с точки зрения создателя собственной художественной Вселенной, Петербург для Набокова был настолько важен, что его ничего не останавливало от того, чтобы

начать по его поводу полемику даже с Пушкиным – автором, детерминирующим набоковский художественный космос, эталоном жизни и творчества, мерой всех вещей. Если какой-либо персонаж пушкинского мира представлялся Набокову разрушительным для сакральной картины его личного Петербурга, не вписывающимся в его индивидуальный петербургский миф, то он также подлежал развенчиванию и высмеиванию. В своем понимании Петербурга, как явления в первую очередь оптического, Набоков сходил с Гоголем, однако зрение как инструмент познания мира получало у этих двух авторов совершенно противоположную метафизическую суть. И наконец, элементы петербургских произведений Достоевского в произведениях Набокова принадлежат только и исключительно либо той реальности, которая выступает как репрессивный, враждебный герою фактор, либо той, которая по мнению автора не имеет права на существование.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Владимир Набоков был последовательным сторонником урбанистической эстетики. С самого начала своего пути в литературе он скрупулезно в рассказах и романах воспроизводил городской пейзаж. Это один из аспектов, обуславливающих необходимость разговора о петербургской теме в его творчестве. Другой же заключается в том, что проследить за тем, менялись ли в эпоху модернизма представления о роли времени и пространства в художественном тексте – задача также очень важная. В произведениях, которые составляют «петербургский текст» русской литературы, Петербург всегда – пространство, город, определяющий, как именно будет развиваться сюжет и имеющий конкретные географические координаты. Петербург Набокова – факт сознания (и биографии), и именно это делает его анализ насущной и значимой литературоведческой задачей. Чтобы решить ее точно и результативно, нами был осуществлен анализ мифа Петербурга, который был создан Набоковым. Анализ проведен с нескольких ракурсов, с использованием структурно-семиотического, культурно-исторического и мифопоэтического методов, с привлечением интертекстуального анализа для решения ряда задач:

– обобщения результатов уже существующих исследований набоковского Петербурга, описания связи петербургской темы у Набокова с более значимыми мотивами его творчества;

– сопоставления Петербурга Набокова с Петербургом русской литературы, описания творческого диалога ведущего русского писателя-модерниста с русскими классиками XIX века в аспекте темы Петербурга;

– описания специфики набоковской визуальной поэтики в петербургской теме.

Проанализированы такие набоковские произведения, как стихотворения «Петербург» («Так вот он, прежний чародей...», «Мне чудится в Рождественское утро»), «Санкт-Петербург – узорный иней»; рассказы «Пасхальный дождь», «Письмо в Россию», «Катастрофа», «Посещение музея»,

«Истребление тиранов», «Лик», романы «Машенька», «Король, дама, валет», «Подвиг», «Отчаяние», «Приглашение на казнь» «Дар», «Другие берега», статьи «Пушкин или Правда и правдоподобие», «Что всякий должен знать», эссе «Николай Гоголь». В итоге был осуществлен разветвленный анализ роли Петербурга, петербургского мифа и диалога с «петербургским текстом» русской литературы в творчестве Набокова.

Результаты нашей работы следующие. Во-первых, необходимо отметить, что все мотивы, выделяемые набоковедами как базисные и магистральные в набоковском творчестве, так или иначе являются следствием преломления петербургской темы, как бы вырастают из нее. В первую очередь, с ней тесно связан мотив возвращения, с разговора о котором, с выделения которого в известном смысле вообще началось набоковедение в России, если считать точкой отсчета его появления статью Виктора Ерофеева «В поисках потерянного рая». Те сакральные, «райские» смыслы Петербурга, изначально в нем присутствующие, актуализировались в ранних текстах Набокова, таким образом, связь с одним из основных петербургских мифов, одной из двух главных традиций изображений Петербурга не просто не терялась, а усиливалась. С петербургской темой связан, кроме того, еще и мотив преобладания мечты и фантазии над действительностью – это видно, например, в том, как именно изображается Петербург в его ранних стихотворениях, в которых нет практически никаких характерных примет урбанистического пейзажа начала XX века, но в изобилии обнаруживаются детали, свойственные скорее XIX веку, из чего можно сделать вывод, что тексты описывают не столько реальный современный Петербург, сколько идеальный, увиденный в детстве где-то на картинке, Петербург русской истории и пушкинских поэм. С Петербургом связаны мотивы природы времени и тоски по детству, неизбежные в дискурсе о Набокове.

Наконец, мотив Петербурга прочно слит с одной из важнейших набоковских тем и с основным приемом его поэтики – зрительностью,

визуальностью, словесной пластикой. Ю.М. Лотман выделяет театральность как характерную черту Петербурга: это не просто город, это – зрелище. Выросший в этом зрелище, потерявший его, Набоков претворил увиденное в святое, сделал сакральными свои зрительные впечатления, в его сознании они получили божественный статус. Именно посредством оптики, визуального в художественном мире Набокова активизируется мифологическое мироощущение, дающее возможность подняться над линейным временем и получить возможность возвращения.

Петербург – «рай на Земле», Петербург-зрелище, Петербург-фантазия – все это присутствовало в петербургской мифологии и до Набокова, было неотъемлемой частью традиции. Это тот фрагмент набоковского Петербурга, где писатель следует канонам. Именно тут хорошо видно, что Набоков все-таки связан с русской литературной традицией не просто тесно, а неразрывно. Столице Российской Империи, ее зрительным образам Набоковым придается самый высокий статус из всех возможных – статус сакрального. Все это – его святыня, то есть, в конечном счете, то, что обеспечивает возможность существования. В этом отношении писатель является неоспоримым продолжателем традиции, развивая ее в русле модернизма.

Однако набоковский петербургский миф, кроме непосредственного воспроизведения Петербурга и реакции на него, включает в себя и разветвленный, многоаспектный диалог с русскими классиками XIX века, тем мифом Петербурга, который создали они. И анализируя его, картина взаимоотношений Набокова с традиционным мифом Петербурга (важнейшей частью которого является «петербургский текст» русской литературы) предстает иной.

Важнейшей частью набоковского «идеального Петербурга» является Пушкин и созданные им сюжеты. Набоковский миф Пушкина – как бы составная часть набоковского Петербурга. Изображая Петербург, Набоков воспроизводит в нем как начало Космоса, так и начало Хаоса, и при первом

взгляде Пушкин вроде бы является фрагментом гармонической, аполлонической стороны Петербурга. Это действительно так, но только до того момента, пока не доходит до полемики на тему «маленького человека» и об истории, которую можно условно обозначить как вариации на фаустианскую тему – об истории о договоре с потусторонними силами. Она впервые появляется в «Пиковой даме» Пушкина и затем получает варианты развития в «Портрете» Гоголя, а также в «Преступлении и наказании» Достоевского (герой не договаривается с потусторонним напрямую, но сам дерзает стать неким «божеством»). Полностью его можно было бы охарактеризовать как фаустианский фрагмент «петербургского текста». Именно он вызывает резкое отрицание и неприятие Набокова. Уже на раннем этапе своего творчества писатель полемизирует с ним и дистанцируется от него, причем даже то, что Пушкин в его художественной вселенной тождественен отцу, Набокову не мешает. Самый ничтожный из всех набоковских антигероев, Герман Карлович из романа «Отчаяние» и главный герой пушкинской «Пиковой дамы» носят одно и то же имя. Этим многое сказано.

Аналогичную структуру взаимоотношений можно описать и в случае диалога на петербургскую тему Набокова с Гоголем. Если Пушкин во Вселенной Набокова имеет онтологический статус, причем это явлено эксплицитно, то Гоголь для Набокова прямой «литературный предок» в плане поэтики. С Гоголя начинается широкое применение в русской литературе словесной пластики, интерес к оптическому, зрительному и визуальным искусствам. Гоголь впервые увидел в Петербурге не просто большой город, но произведение визуального искусства. В мире Гоголя, так же, как в мире Набокова, художник наделен особыми правами и как бы представляет творческих людей как таковых. И тема договора с потусторонними силами, как и тема безумия, развившегося на почве социальной и личной неполноценности, также вызывает у Набокова резкое желание полемизировать – в рассказе о встрече с дьяволом «Сказка» можно обнаружить «след» повести «Портрет», а

черты героя повести «Записки сумасшедшего» Поприщина хорошо видны в Германе Карловиче из романа «Отчаяние».

Наконец, диалог на петербургскую тему с Достоевским по понятным причинам представляет собой настолько резкую полемику, насколько это вообще возможно. Poleмику с Достоевским Набоков начинает в то время, когда даже еще не пишет прозу. Визуальные образы Петербургов Достоевского и Набокова полностью противоречат друг другу. Представление Свидригайлова о вечной жизни как о «бане с пауками» (явственный случай десакрализации) оспаривается Набоковым трижды. Более того, и эстетика, и поэтика Достоевского, и конкретно его петербургских произведений помещаются Набоковым в область пошлого, профанного, максимально враждебного его системе эстетических взглядов.

Подытоживая, можно сказать, что этот аспект диалога Набокова с «петербургским текстом» русской литературы представляет собой резкое оспаривание канонов. Причину этого можно увидеть, просто вспомнив о том, какую характеристику революции (а она была своеобразным итогом петербургского периода русской истории, хотя бы потому, что город стал называться Ленинградом) Набоков дает в стихотворении «Он на трясине был построен...». Стихотворение заканчивается строкой «Да здравствует болотный бес», и вряд ли образ беса восходит здесь к традиции символизма. Фрагмент «петербургского текста», состоящий из сюжетов о тщеславии, безумии, потусторонности, Набоковым отвергается. Это – то, что ни в коем случае не может входить в его личную, скрупулезно создаваемую, последовательную и непротиворечивую картину Петербурга. И это – резкий контраст с создаваемым на протяжении столетия образом Петербурга в русской классике.

В заключение необходимо сказать, что дальнейшее направление исследования заявленной темы предполагает изучение образа Петербурга и поэтики визуальности в англоязычных произведениях Набокова («Истинная жизнь Себастиана Найта», «Под знаком незаконнорожденных», «Лолита»,

«Пнин», «Бледный огонь», «Ада», «Прозрачные вещи», «Смотри на арлекинов», «Лаура и ее оригинал»), а также систематизацию полученных данных с целью углубления знаний о поэтике билингвального русского классика.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Источники:

1. Гоголь, Н. В. Полное собрание сочинений: в 14 т. / Н. В. Гоголь; гл. редактор Н. Л. Мещеряков. – М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1937–1952.
2. Горький, М. Собрание сочинений: в 30 т. / М. Горький; Акад. наук СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1949-1955. – 30 т. – Т. 26. – 464 с.
3. Гумилев, Н. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. / Н. С. Гумилев; Ред. кол: Н. Н. Скатов (гл. ред) и др. ; РАН. Ин-т рус. лит. (Пушк. дом) . – М.: Газ. журн. об-ние «Воскресенье», 1998. – Т. 3. – 461 с.
4. Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. / Ф. М. Достоевский; Ред. кол: В. Г. Базанов (гл. ред.), Г. М. Фридлендер (зам. гл. ред), В. В. Виноградов и др.; АН СССР. Ин-т рус. лит (Пушк. дом). – Л.: Наука, 1972 – 1976.
5. Набоков, В. В. Собрание сочинений русского периода : в 5 т. / В. В. Набоков / сост. Н. И. Артеменко-Толстая. – СПб.: Симпозиум, 1999-2000.
6. Набоков, В. В. Собрание сочинений: в 4 т. / В. В. Набоков; сост. и вступ. ст. В. В. Ерофеева; послесл., примеч. О. Дарка. – М.: Правда, 1990-1992. – Т. 4.

Энциклопедии, словари, справочники:

7. Всемирная энциклопедия. Мифология / гл. науч. ред. Адамчик В. В. – Минск: Современный литератор, 2004. – 1087 с.
8. Кто есть кто в классической мифологии: Энцикопедический словарь / Авт.-сост. А. П. Кондрашов. – М.: РИПОЛ–КЛАССИК, 2002. – 763 с.
9. Кузнецов, В. А. Древний мир: краткий словарь–справочник по истории, мифологии, религии, философии, искусству и науке / В. А. Кузнецов. – Челябинск: [б. и.], 2010. – 273 с.

10. Литературное зарубежье России: энцикл. справ. / под общ. ред. Е. П. Чельшева, А. Я. Дегтярева [и др.]. – М.: Парад, 2006. – 677 с.
 11. Литературная энциклопедия Русского Зарубежья, 1918-1940: в 3 т. / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: РОССПЭН, 1997.
 12. Мифологический словарь / Гл. ред. Е. А. Мелетинский. – М.: Сов. энцикл., 1991. – 736 с.
 13. Мюррей, А. Справочник по мировой мифологии / Александр Мюррей; [пер. с англ. А. Б. Давыдовой, И. Б. Куликовой]. – М.: Центрполиграф, 2010. – 381 с.
 14. Словарь поэтов Русского Зарубежья / Рус. христиан. гуманитар. ин-т. Под общ. ред. Вадима Крейда. – СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ин-та, 1999. – 470 с.
 15. Терминология современного зарубежного литературоведения: Справочник / под ред. Е. А. Цургановой. – М.: ИНИОН, 1992. – Вып 1. – 216 с.
 16. Шуклин, В. В. Русский мифологический словарь / В. В. Шуклин. – Екатеринбург: Ур. изд-во, 2001. – 378 с.
- Учебники, учебные пособия:**
17. Каракуц-Бородина, Л. А. Языковая личность Владимира Набокова как автора художественного текста: Учеб. пособие по спецкурсу / Л. А. Каракуц-Бородина. – Уфа: БашГУ, 2003. – 191 с.
 18. Литература русского зарубежья (1920–1990) : учеб. пособие / под общ. ред. А. И. Смирновой. – 2-е изд. стер. М.: Флинта, 2012. – 640 с.
 19. Романова, Г. И. Деньги как лейтмотив творчества Ф. М. Достоевского / Г. И. Романова // Мотив денег в творчестве Ф. М. Достоевского: учеб. пособие. – М.: Флинта: Наука, 2004. С. 120–135.
 20. Романова, Г. И. Анализ и интерпретация литературного произведения (русская классика): учеб. пособие / Г. И. Романова. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 254 с.

- 21.Целкова, Л. Н. В. В. Набоков в жизни и творчестве: учеб. пособие для школ, гимназий, лицеев и колледжей / Л. Н. Целкова. – 4-е изд. – М.: Русское слово, 2009. – 123 с.
- 22.Шадурский, В. В. Интертекст русской классики в прозе Владимира Набокова: учеб. пособие / В. В. Шадурский. – Великий Новгород: Новгор. ун-т. им. Ярослава Мудрого, 2003. – 90 с.
- Исследования:**
- 23.А.С. Пушкин и В.В. Набоков. Сборник докладов международной научной конференции 15-18 апр. 1999 г. / Отв. ред. и сост. В.П. Старк. СПб.: Дорн, 1999. – 383 с.
- 24.Арустамова, А. А., Марков, А. В. Воспарение поэта: визуальные модели в прозе М. Булгакова / А. А. Арустамова, А. В. Марков // Артикульт. 2016 – № 2(22) – С. 110-121.
- 25.Аверин, Б. В. Гений тотального воспоминания. О прозе Набокова / Б. В. Аверин // Звезда. – 1999. – № 4. – С. 158–163.
- 26.Аверин, Б. В. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции / Б. В. Аверин. – СПб.: Амфора, 2003. – 398 с.
- 27.Аверин, Б. В. Набоков и набоковиана / Б. В. Аверин // Владимир Набоков: pro et contra: Личность и творчество Владимира Набокова в оценке рус. и зарубеж. мыслителей и исследователей. – СПб.: РХГА, 1999. – Т. 1. – 975 с.
- 28.Аверин, Б. В. Поэтика ранних романов Набокова / Б. В. Аверин // Набоковский вестник. – СПб.: Дорн, 1997. – Вып. 1. – С. 31–43.
- 29.Агаева, Т. И. Петербург как культурное пространство в русской литературе XIX века: (Мифологический аспект) / Т. И. Агаева // Язык и культура. – Киев, 1997. – Т. 4. – С. 3–4.
- 30.Анциферов, Н. П. Быль и миф Петербурга / Н. П. Анциферов; – Петербург: Брокгауз-Ефрон, 1922. – 226 с.

31. Анциферов, Н. П. Душа Петербурга / Н. П. Анциферов; – Л.: Агентство «Лира», 1990. – 249 с.
32. Анциферов, Н. П. Петербург Достоевского / Н. П. Анциферов; – Петербург: Брокгауз-Ефрон, 1923. – 105 с.
33. Асмус, В. Ф. Чтение как труд и творчество / В. Ф. Асмус // Вопросы литературы. – 1961. – № 2. – С. 34–46.
34. Барабаш, Ю. Набоков и Гоголь: (Мастер и Гений): заметки на полях книги Владимира Набокова «Николай Гоголь» / Ю. Барабаш // «Москва». – 1989. – № 1. – С. 180–193.
35. Барабтарло, Г. Сочинение Набокова / Г. Барабтарло. – СПб.: изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 457 с.
36. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика : Пер. с фр. / Ролан Барт; Сост., общ. ред. и вступ. ст. [с. 3-45] Г. К. Косикова. - М. : Прогресс : Универс, 1994. - 615 с.
37. Басмова, В. Г. Комментарий В. В. Набокова к «Евгению Онегину» А. С. Пушкина и «Онегинский» код «Лолиты»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10. 01. 01 / В. Г. Басмова; НГУ. – Новосибирск, 2007. – 18 с.
38. Батаева, Е. В. Видимое общество: теория и практика социальной визуалистики: монография / Е. В. Батаева. – Харьков: Лысенко И. Б., 2013. – 348 с.
39. Батаева, Е. В. Фланерство и видеомания: современные и постмодерные визуальные практики / Е. В. Батаева // Вопросы философии. – 2012. – № 11. – С. 61–68.
40. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. Россия, 1979. – 318 с.
41. Бахтин, М. М. Время и пространство в произведениях Гете // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 444 с.
42. Бельтинг, Х. Образ и культ: История образа до эпохи искусства. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 748 с.

- 43.Беньямин, В. Краткая история фотографии. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 165 с.
- 44.Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе; [предисловие, составление, перевод и примечания С.А. Ромашко]. – М.: Медиум, 1996. – 239 с.
- 45.Бергер, Д. Искусство видеть / Д. Бергер; [пер. с англ. Е. Шраги]. – СПб.: Клаудберри, 2012. – 182 с.
- 46.Беззубова, О. В. Визуальная культура и визуальный поворот в культуральных исследованиях второй половины XX века / О. В. Беззубова // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2012– № 4. – С. 75–79.
- 47.Бессонова, А. С. «Истина Пушкина» в творческом сознании В. В. Набокова: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10. 01. 01 / А. С. Бессонова; КГПИ. – Коломна, 2003. – 26 с.
- 48.Бицилли, П. М. Возрождение Аллегии / П. М. Бицилли // Классик без ретуши: лит. мир. о творчестве Владимира Набокова / предисл. Н. Г. Мельникова]. – М.: 2000. – С. 208–219.
- 49.Бицилли, П. М. Сиринов В. «Приглашение на казнь» / П. М. Бицилли // Владимир Набоков: pro et contra: Личность и творчество Владимира Набокова в оценке рус. и зарубеж. мыслителей и исследователей. – СПб.: РХГА, 1999. – Т. 1. – С. 251–254.
- 50.Бланк, К. Петербург, Крым и миф вечного возвращения («Машенька» и «Евгений Онегин») / К. Бланк // А. С. Пушкин и В. В. Набоков: сб. докладов междунар. конф.; отв. ред. и сост. В. П. Старк; Ин-т. рус. лит. (Пушк. дом) РАН; Набоков. фонд. – СПб.: 1999. – С. 139–145.
- 51.Бойд, Б. Владимир Набоков: русские годы: Биография / Б. Бойд. – СПб.: Симпозиум, 2001. – 695 с.
- 52.Бойд, Б. Владимир Набоков: американские годы : Биография / Б. Бойд. – СПб.: Симпозиум, 2001. – 948 с.

- 53.Бродский, И. А. Власть стихий / И. А. Бродский; Собр. соч: в 7 т. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001. – Т. 5 – С. 115.
- 54.Букс, Н. Эшафот в хрустальном дворце: О рус. романах В. В. Набокова / Н. Букс. – М.: НЛЮ, 1998. – 199 с.
- 55.Вирильо, П. Машина зрения / П. Вирильо; пер. с фр. А. В. Шестакова; под ред. В. Ю. Быстрова. – СПб.: Наука, 2004. – 140 с.
- 56.Варшавский, В. С. В. Сирин. «Подвиг» / В. С. Варшавский // Владимир Набоков: pro et contra: Личность и творчество Владимира Набокова в оценке рус. и зарубеж. мыслителей и исследователей. – СПб.: РХГА, 1999. – Т. 1. – С. 231–233.
- 57.Вейдле, В. В. В. Сирин. «Отчаяние» / В. В. Вейдле // Классик без ретуши: литературный мир о творчестве Владимира Набокова / предисл. Н. Г. Мельникова]. – М.: 2000. – С. 127–128.
- 58.Венкова, А. В. Идея наследования в современных визуальных исследованиях / А. В. Венкова // Вопросы культурологии. – 2015. – № 7. С. 73–77.
- 59.Гаген, Т. «И увижу русскую осень»: О творчестве В. В. Набокова / Т. Гаген // Советская культура. – 1990, 24 марта. – С. 10.
- 60.Грегори, Р. Л. Разумный глаз: как мы узнаем то, что нам не дано в ощущениях / Р. Л. Грегори; пер. с англ. А. И. Когана. – М.: УРСС, 2003. – 232 с.
- 61.Гришакова, М. Визуальная поэтика Набокова / М. Гришакова // Новое литературное обозрение. 2004. – № 54. – С. 208.
- 62.Давыдов, С. «Гносеологическая гнусность» Владимира Набокова. Метафизика и поэтика в романе «Приглашение на казнь» / С.Давыдов // Логос. – 1991. – №1. – С. 175–184.
- 63.Давыдов, С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова / С. Давыдов. – СПб.: Кирцидели, 2004. – 157 с.

64. Давыдов, С. «Пушкинские весы» Владимира Набокова / С. Давыдов // Искусство Ленинграда. – 1991. – № 6. – С. 39–46.
65. Давыдов, С. Набоков и Пушкин / С. Давыдов // Невское время. – 1991. – 20 июля.
66. Даниэль, С. Оптика Набокова / С. Даниэль // Набоковский вестник. СПб.: Дорн, 1999. – Вып. 4. – С. 168–172.
67. Даниэль, С. М. Петербургская тема в романе Владимира Набокова «Дар» / С. М. Даниэль // Блоковский сборник; Тартутский ун-т; кафедра русской литературы; ред. тома А. А. Данилевский. – Тарту: Тартуский университет, 1996. – Вып. XIII. – С. 197–205.
68. Дебор, Ги. Общество спектакля / Ги Дебор; пер. с фр. С. Офертаса и М. Якубович. – М.: Радек, 2000. – 183 с.
69. Диди-Юберман, Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Ж. Диди-Юберман; пер. с фр. А. Шестакова. – СПб.: Наука, 2001. – 262 с.
70. Долинин, А. А. Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове / А. А. Долинин. – СПб.: Симпозиум, 2019. – 568 с.
71. Долинин, А. А. После Сирина / А. А. Долинин // Набоков В.В. Романы: Истинная жизнь Себастьяна Найта; Пнин; Просвечивающие предметы. – М.: Худож. лит., 1991. – 430 с.
72. Долинин А.А. Три заметки о романе Владимира Набокова «Дар» // Владимир Набоков: pro et contra. СПб.: РХГА, 1999. Т.1. С. 697.
73. Долинин, А. А. Комментарий к роману Владимира Набокова «Дар» / А. А. Долинин. – М.: Новое издательство, 2018. – 648 с.
74. Долинин, А. А. Набоков, Достоевский и «достоевщина» / А. А. Долинин // Литературное обозрение, 1999. – №1. – С. 38–46.
75. Долинин, А. А. О некоторых анаграммах в творчестве Владимира Набокова / А. А. Долинин // Владимир Набоков: pro et contra: Личность и творчество Владимира Набокова в оценке рус. и зарубеж. мыслителей и исследователей. – СПб.: изд-во РХГА, 1999. – Т. 1. – С. 697–740.

76. Долинин, А. А. Сконечная, О. Ю. Комментарии к роману «Отчаяние» / А. А. Долинин, О. Ю. Сконечная. // В. В. Набоков. Собр. соч.: в 5 т. – СПб.: Симпозиум, 2002. – Т. 3. С. 775–778.
77. Десятов, В. В. Русские постмодернисты и В. В. Набоков: Интертекстуальные связи: автореф. дис. ... доктора филол. наук / В. В. Десятов; АлтГУ. – Барнаул; 2004. – 439 с.
78. Ерофеев, В. Русская проза Владимира Набокова / В. Ерофеев // Набоков В. В. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Правда, 1990. –Т. 1. – С. 3-32.
79. Есаулов, И. Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона / И. Есаулов // Экфрасис в русской литературе. Сборник трудов Лозаннского симпозиума; Universite de Lausanne; под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 2002. – С. 167–180.
80. Ермилова, Г. Г. От Гоголя до Набокова: статьи о русской литературе / Г. Г. Ермилова. – Иваново: Ивановский гос. ун–т, 2008. – 253 с.
81. Жданова, А. В. К истории возникновения феномена литературной наррации / А. В. Жданова // Вестник Волжского университета им. Татищева, 2009. – №2. – С. 151–164.
82. Жуковский, В. А. О поэзии древних и новых / В. А. Жуковский // Литературная критика 1800-1820 гг. – М.: Художественная литература, 1980. – С. 84–97.
83. Залыгин, С. Набоков и Гоголь / С. Залыгин. В пределах искусства: Размышления, Факты. – М.: Сов. писатель, 1988. – С. 304–306.
84. Загидулина, Т.А. Визуальная поэтика и архетипы потустороннего в творчестве М.А. Булгакова (на материале «Театрального романа») // Молодежь и наука: Сборник материалов VIII Всероссийской научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, посвященной 155-летию со дня рождения К. Э. Циолковского [Электронный ресурс] – URL: <http://elib.sfukras.ru/bitstream/handle/2311/6624/s029-004.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата обращения: 10.10.2020).

85. Злочевская, А. В. Традиции Ф. М. Достоевского в романе В. В. Набокова «Приглашение на казнь» / А. В. Злочевская // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. – 1995. – № 2. – С. 3–12.
86. Злочевская, А. В. Парадоксы «игровой» поэтики Владимира Набокова (на материале повести «Отчаяние») / А. В. Злочевская // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. – 1997. – № 5. – С. 3–12.
87. Злочевская, А. В. В. Набоков и М. Салтыков –Щедрин / А. В. Злочевская // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. – 1999. – №5. – С. 35–68.
88. Злочевская, А. В. Поэтика Владимира Набокова: Новации и традиции / А. В. Злочевская // Русская литература. – 2000. – №1. – С. 40–62.
89. Злочевская, А. В. Влияние идей русской литературной критики XIX – XX вв. на эстетическую позицию Владимира Набокова / А. В. Злочевская // Филологические науки. – 2001. – №3. – С. 55–83.
90. Злочевская, А. В. Художественный мир Владимира Набокова и русская литература XIX века / А. В. Злочевская. – М.: МГУ, 2002. – 188 с.
91. Злочевская, А. В. Парадоксы зазеркалья в романах Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова / А. В. Злочевская // Вопросы литературы. – 2008. – №2. – С. 18–26.
92. Злочевская, А. В. Три лика «мистического реализма» XX в.: Г. Гессе – В. Набоков – М. Булгаков / А. В. Злочевская // Вопросы литературы. – 2008. – №5. – С. 23–48.
93. Иванова, Н. Б. Загадка и тайна в литературе «петербургского стиля» [Петербург в творчестве рус. писателей XIX века] / Н. Б. Иванова // Феномен Петербурга. – СПб.: Блиц. – 2000. – С. 96–102.
94. Каганов, Г. З. Санкт-Петербург: образы пространства / Г. З. Каганов. – М.: Индрик, 1995. – 223 с.

- 95.Кауфман С. Н. Визуальность в поэтике Н.В. Гоголя: повествовательный аспект: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 /С. Н. Кауфман. – Новосибирск, НГПУ. – 2013. – 224 с.
- 96.Кибальник, С. А. Набоков и Газданов (о романе Набокова «Подлинная жизнь Себастиана Найта») / С. А. Кибальник // Новый филологический вестник. – М.: Институт филологии и истории РГГУ, 2011. – №1. – С. 36–46.
- 97.Киреевский, И. Ф. Нечто о характере поэзии Пушкина / И. Ф. Киреевский // Критика и эстетика. – М.: Искусство, 1979. – 439 с.
- 98.Клодель, П. Глаз слушает / П. Клодель; пер. с фр. Нины Кулиш. – М.: Б.С.Г.– Пресс, 2006. – 379 с.
- 99.Колодий, Н. А., Колодий, В. В. Визуальный поворот и его влияние на социальное познание / Н. А. Колодий, В. В. Колодий // Известия Томского политехнического университета. – Томск, 2010. – №6. – Т. 316. С. 146–152.
- 100.Компарелли, Р. Лирика Б.Ю. Поплавского: мотивы, сюжеты, образы: дис. ... канд. филол. наук: 10. 01. 01 / Р. Компарелли. – Томск, ТГУ. – 2015. – 194 с.
- 101.Компарелли, Р. Поэтика визуальности в лирике Б. Поплавского. Итальянский контекст / Р. Компарелли // Новосибирск. – Сюжетология и сюжетология, 2013. – №2. – С. 42–47.
- 102.Косицин, А. А. Физиология Петербурга в сборнике-манифесте писателей «натуральной школы / А. А. Косицин // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. – Самара, 2008. – №1 (60). – С.118–123.
- 103.Козицкий, И. Набоков и Добужинский: связи формальные и не только / И. Козицкий // Нева. – 1997. – № 11. – С. 214–220.

104. Козлова, С. М. Утопия истины и гносеология отрезанной головы в «Приглашении на казнь» / С. М. Козлова // Звезда. – 1999. – № 4. – С. 184–189.
105. Козолупенко, Д. П. Анализ мифопоэтического восприятия. Автореф. дис. ... д-ра философ. наук / Д. П. Козолупенко. – М.: МПГУ, 2009. – 44 с.
106. Красавченко, Т. Н. «Тень Гоголя его усыновила»: Набоков о Гоголе / Т. Н. Красавченко // Литературоведческий журнал. – 2009. – № 29. – С. 109–120.
107. Красавченко, Т. Гайто Газданов: традиции и творческая индивидуальность / Т. Красавченко // Газданов Г. Собр. соч.: в 5 т. – М.: Эллис Лак, 2009. – Т. 1. – 880 с.
108. Краснянский, В. В. Мир цвета у Набокова / В. В. Краснянский // Русский язык в школе. – М.: Изд-во «ООО “Наш язык”», 2010. – № 3. – С. 43–47.
109. Крестева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму: Антология / Сост. Г.К. Косиков. – М.: Прогресс, 2000. – 536 с.
110. Крышталева, М. К. Визуальные исследования: генеалогия и культурологический потенциал / М. К. Крышталева // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2014. – № 169. – С. 125–129.
111. Лавлинский, С. П. О двух стратегиях художественной репрезентации зримости / С. П. Лавлинский // Дискурсивность и художественность: сб. науч. тр.: к 60–летию В. И. Тютю; отв. ред.: М. Н. Дарвин. – М.: Изд-во Ипполитова, 2005. – 327 с.
112. Лессинг, Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Г. Э. Лессинг. – Тула: Тульская типография. 2017. – 148 с.
113. Лихачев Д. С. Служение памяти. Эстетическая и нравственная роль памяти на примере поэзии Пушкина / Д. С. Лихачев // Наш современник. – 1983. – № 3. – С. 172.

114. Липовецкий, М. Эпилог русского модернизма (художественная философия творчества в «Даре» Набокова) / М. Липовецкий // Вопросы литературы. – 1994. – Вып. 3. – С. 72–95.
115. Лотман, Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю. М. Лотман // История и типология русской культуры: Семиотика русской культуры. Текст как семиотическая проблема. Семиотика бытового поведения. История лит. и культуры. – СПб.: Искусство–СПб, 2004. – 765 с.
116. Лотман, Ю. М. История и типология русской культуры. СПб.: Искусство-СПб., 2002. 765 с.
117. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллинн: Ээсти Раамат, 1973. – 135 с.
118. Малько Е. С. Визуальная поэтика В.Набокова (на примере романов «Машенька», «Соглядатай») / Е. С. Малько // Актуальные вопросы социогуманитарного знания: история и современность. – Краснодар, 2011. – С. 223-229.
119. Мальковская, И. А. Визуальная культура: проблема самоидентичности / И. А. Мальковская // Знание. Понимание. Умение, №4. – 2008. – С. 45–49.
120. Малых В. Иконические мотивы в творчестве Н. С. Гумилева [Электронный ресурс] – URL: <https://gumilev.ru/about/107/> (дата обращения 01. 12. 20) .
121. Маневич, Г. И. Роман В. Набокова «Дар» и пушкинская формула творчества / Г. И. Маневич // Оправдание творчества: [Сб. ст.]. – М.: Прометей, 1990. – С. 211–234.
122. Манн, Ю. В. В поисках живой души: «Мертвые души»: писатель критика–читатель / Ю. В. Манн. – М.: Книга, 1984. – 415 с.

123. Манн, Ю. В. О тайне «Прощальной повести» Гоголя / Ю. В. Манн // Вестник истории, литературы, искусства. – М.: Изд-во «Собрание». – Т. 1. – С. 108-117.
124. Манн, Ю. В. Творчество Гоголя. Смысл и форма / Ю. В. Манн. – СПб.: изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2007. – 742 с.
125. Манн, Ю. В. Комедия Гоголя «Ревизор» / Ю. В. Манн. М.: Худож. лит., 1966. – 111 с.
126. Меерсон, О. А. Набоков – апологет; защита Лужина или защита Достоевского? / О. А. Меерсон // Достоевский и XX век: в 2 т. // под ред. Т. А. Касаткиной. – М.: ИМЛИ РАН, 2007. – Т. 1. – С. 358–381.
127. Мерзляков А.Ф. Рассуждение о Российской словесности в нынешнем ее состоянии. [Электронный ресурс] – URL: http://www.azlib.ru/m/merzljakow_a_f/text_0060.shtml (дата обращения: 05.10.2020).
128. Мережковский, Д. С. Л. Толстой и Достоевский / Д. С. Мережковский. – СПб.: Типография Санкт-Петербургского общего печатного дела въ России, 1902. – Ч. 2. – 324 с.
129. Мерло-Понти, М. Видимое и невидимое / М. Мерло-Понти; пер. с фр. О. Н. Шпарага. – Минск: Логвинов, 2006. – 400 с.
130. Мерло-Понти, М. Знаки / М. Мерло-Понти; пер. с фр., примеч. и послесл. И. С. Вдовина. – М.: Искусство, 2001. – 428 с.
131. Мерло-Понти, М. Сомнение Сезанна [Электронный ресурс] – URL: <http://theoryandpractice.ru/posts/7647-cezanne> (дата обращения 05.10.20).
132. Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти; пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокиной. – СПб.: Ювента; Наука, 1999. – 605 с.
133. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский; Рос. АН, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. – М.: Восточная литература: Школа «Языки русской культуры», 1995. – 406 с.

134. Михайлов, О. Разрушение дара: О В. Набокове / О. Михайлов // Москва. – 1986. – № 12. – С. 66–72.
135. Млечко, А. В. Игра, метатекст, трикстер: пародия в «русских» романах В.В. Набокова / А. В. Млечко. – Волгоград: Изд-во Волгогр. гос. ун-та. 2000. – 185 с.
136. Морозов, Д. В. Художественное время и пространство в русскоязычных романах В. Набокова 1920–1930 годов: автореф. дис. ... кан. филол. наук: 10. 01. 01 / Морозов Д. В. – Кострома, 2007. – 18 с.
137. Мулярчик, А. С. Феномен Набокова: Свет и тени / А. С. Мулярчик // Литературная газета. – 1987. – № 21. – С. 5.
138. Мулярчик, А. С. Верность традиции: (Рассказы В.Набокова 20-30-х годов) / А. С. Мулярчик // Литературная учеба. – 1989.– № 1.– С. 167–169.
139. Мулярчик, А. С. Набоков и «набоковианцы» / А. С. Мулярчик // Вопросы литературы. – 1994. – Вып. 3. – С. 167–169.
140. Мулярчик, А. С. Постигая Набокова / А. С. Мулярчик // Набоков В. В. Романы. – М.: Современник, 1990. –С. 5–18.
141. Мулярчик, А. С. Роман о любви и измене («Камера обскура») / А. С. Мулярчик // Волга. – 1988. – №8. – С. 140–142.
142. Мулярчик, А. С. Следуя за Набоковым / А. С. Мулярчик // Владимир Набоков. Рассказы. Воспоминания. – М.: Современник, 1991. С. 5–22.
143. Набоков, В. В. Лекции по русской литературе. – М.: Независимая газета, 1998. – 438 с.
144. Паустовский, К. Г. Иван Бунин / Паустовский К. Г. Близкие и далекие. – М.: Молодая гвардия, 1967. – С. 195–205.
145. Полищук, В. Г. Поэтика вещи в прозе В. В. Набокова: автореферат дис. ... канд. фил. наук / В. Г. Полищук. – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена. 2000. – 24 с.

- 146.Потебня, А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня; сост. вступ. статья, примеч. И. В. Иванько, А. И. Колодной. – М.: Искусство, 1976. – 614 с.
- 147.Полянина А.С. Визуализация как принцип повествования в романе В. Набокова «Отчаяние» / А.С. Полянина // Вестник Новосибирского государственного педагогического университета. – 2013. – №6(16). – С. 177–185.
- 148.Прокопович Ф. О поэтическом искусстве / Ф. Прокопович // Сочинения. – М.; Л.: изд-во Академии наук СССР, 1961. – С. 337–457.
- 149.Романова, Г. И. Мир эпического произведения как теоретико–литературная проблема: монография / Г. И. Романова. – М.: НПЦ Университетский, 2008. – 222 с.
- 150.Романова, Г. И. «Если жизнь тебя обманет...»: мир рассказа В.В. Набокова «Круг» / Г.И. Романова // Романова Г.И. Практика анализа литературного произведения. М.: Флинта; Наука. 2006. –С. 82 – 96.
- 151.Ронен И., Ронен О. Черты Набокова / О. Ронен, И. Ронен // Звезда. – 2006. – № 4. – С. 175–188.
- 152.Савчук, В. В. Философия фотографии / В. В. Савчук. – СПб.: Изд-во Санкт-Петерб. ун–та, 2005. – 253 с.
- 153.Савицкая, Т. Е. Визуализация культуры: проблемы и перспективы / Т. Е. Савицкая // Обсерватория культуры. – М.: Изд-во РГБ. – 2008. – № 2. – С. 32–40.
- 154.Сараскина, Л. Набоков, который бранится... / Л. Сараскина // Владимир Набоков: pro et contra: Личность и творчество Владимира Набокова в оценке рус. и зарубеж. мыслителей и исследователей. – СПб.: РХГА, 1999. – Т. 1.– С. 542–571.
- 155.Сартр, Ж.-П. Владимир Набоков. «Отчаяние» / Ж.-П. Сартр // Владимир Набоков: pro et contra: Личность и творчество Владимира Набокова в оценке рус. и зарубеж. мыслителей и исследователей. – СПб.: РХГА, 1999. – Т. 1. – С. 269–274.

- 156.Сергеев, Д. В. Классическая традиция русской литературы (А. С. Пушкин и Н. В. Гоголь) в художественном творчестве В. В. Набокова: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Д. В. Сергеев.– Волгоград: ; Волгогр. гос. пед. ун-т, 2003. – 166 с.
- 157.Симбирцева, Н. А. Визуальное в современной культуре / Н. А. Симбирцева // Человек в мире культуры. – Екатеринбург: изд-во РГПУ, 2012. – Вып. 1. – С. 31–34.
- 158.Смирнова, А. И. Поэтика русской прозы XX века: монография / А. И. Смирнова. – М.: МГПУ, 2019. – 200 с.
- 159.Сомов, О. М. О романтической поэзии / О. М. Сомов // Соревнователь просвещения и благотворения. – 1823. – Ч. XXIV. – Кн.11. – С. 147.
- 160.Старк, В. П. А. С. Пушкин и творчество В. В. Набокова: автореф. дис. ... доктора филол. наук / В. П. Старк. – СПб., 2000. – 41 с.
- 161.Степанова, Н. С. Мотив воспоминаний как эстетическая проблема в русских романах В. Набокова / Н. С. Степанова. – Курск: Кур. ин-т соц. образования (фил.) МГСУ, 2001. – 204 с.
- 162.Степанова, Н. С. Мотив воспоминаний как эстетическая проблема в русских романах В. Набокова: дис. ... канд., наук: / Н. С. Степанова; КГПУ. – Орел, 2000. – 224 с.
- 163.Струве Г. Творчество Сирина // Классик без ретуши. [Электронный ресурс]. - URL: <https://lit.wikireading.ru/32976> (дата обращения: 01.12.20).
- 164.Суслов, П. А. Цветопоэтика рассказов В. В. Набокова: семантика, функциональная значимость, роль в структуре текста: дис. ... канд. филол. наук / П. А. Суслов; Ивановский гос. ун-т. – Иваново, 2014. – 198 с.
- 165.Телегин, С. М. Мифологическое пространство русской литературы / С. М. Телегин. – М.: Гос. ин-т рус. яз. им. А. С. Пушкина, 2005. – 158 с.
- 166.Тименчик, Р., Хазан, В. Петербург в поэзии русской эмиграции (первая и вторая волна) / Р. Тименчик, В. Хазан // Петербург в поэзии русской эмиграции (первая и вторая волна) [вступ. ст., сост., подгот. текста и

- примеч. Романа Тименчика и Владимира Хазана]. – СПб: Академический проект, 2006. 847 с.
167. Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. – М.: Прогресс-Культура, 1995. – С. 259-368.
168. Томашевский, А. Набоковский Пушкин / А. Томашевский // Современная драматургия. – 1991. – № 4. – С. 255–256.
169. Третьяковский, В. К. Новый и краткий способ к сложению российских стихов..., 1735 / В. К. Третьяковский. Избр. произв. – М.; Л., 1963. – С. 363–420.
170. Трубецкова, Е. Г. Глаз и оптические средства: деформация зрения в прозе Владимира Набокова / Е. Г. Трубецкова; Вестник ТГУ. – Томск: изд-во ТГУ, 2014. – № 429. – С. 58-65.
171. Трубецкова, Е. Г. Мотив деформации зрения в прозе Владимира Набокова / Е. Г. Трубецкова // Динамика языковых и культурных процессов в современной России. – 2018. – № 6. – С. 904 – 908.
172. Трубецкова, Е. Г. Сознание как оптический инструмент: о визуальной эстетике Владимира Набокова / Е. Г. Трубецкова // Известия Саратовского университета. Новая серия. Сер.: Филология. Журналистика. – 2010. – Вып. 3. – С. 63–70.
173. Тюпа, В. И. Анализ художественного текста / В. И. Тюпа. – М.: Academia, 2007. – С. 58-59.
174. Уайльд, О. Упадок лжи / О. Уайльд. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2014. – С. 36–37.
175. Хализев, В. Е. Художественная пластика в «Войне и мире» Л.Н. Толстого / В. Е. Хализев // Ценностные ориентации русской классики. – М.: Гнозис, 2005. – С. 163–208.

176. Ханзен-Лёве, Оге А. Интермедиальность в русской культуре : от символизма к авангарду / Оге А. Ханзен-Лёве ; [пер. с нем. Б. М. Скуратова, Е. Ю. Смотрицкого]. – М.: РГГУ, 2016. – 503 с.
177. Хасин, Г. Театр личной тайны. Русские романы Владимира Набокова / Г. Хасин. – М.; СПб.: Летний сад, 2001. – 188 с.
178. Хейзинга Й. Человек играющий : опыт определения игрового элемента культуры. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 409 с.
179. Ходасевич, В. Ф. О Сирине / В. Ф. Ходасевич // Владимир Набоков: pro et contra: Личность и творчество Владимира Набокова в оценке рус. и зарубеж. мыслителей и исследователей. – СПб.: изд-во РХГА, 1999. – Т. 1. – С. 246-247.
180. Ходасевич, В.Ф. Петербургские повести Пушкина / В. Ф. Ходасевич // Собр. соч: в 4 т. – М.: Согласие, 1996. – Т. 2. – С. 59.
181. Федорова Е.В. Визуальная поэтика автобиографической прозы А. Белого / Е.В. Федорова // Пушкинские чтения-2014. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст. – СПб.: Ленинградский гос. ун-т им. А. С. Пушкина, 2014. – С. 166-171.
182. Чакина, Л. Л. Оптические стратегии В. Набокова: визуализация потусторонности в романе «Дар» / Л. Л. Чакина // Современные проблемы науки и образования. – Пенза: Академия естествознания. – 2014. – № 4. – С. 658.
183. Чуковский, К. И. Саша Черный // Чуковский К.И. Современники: портреты и этюды. – М.: Молодая гвардия, 1967. – 590 с.
184. Шадурский, В. В. А. Блок в художественном мире В. Набокова [Электронный ресурс]. – URL: edu.novgorod.ru/flilltext/179/sadvv3010020.rtf (дата обращения: 05.10.20).
185. Шадурский, В. В. Поэтика подтекстов в прозе В.В. Набокова: автореф. дис. ... канд. филол. наук / В. В. Шадурский; НовГУ им. Ярослава Мудрого. – Великий Новгород, 1999. – 24 с.

186. Целкова, Л. Н. Традиции русской прозы XIX века в романах Владимира Набокова 20-30-х годов и в романе «Лолита»: автореф. дис. ... доктора филол. наук / Л. Н. Целкова; МПГУ. – М.: 2001. – 34 с.
187. Шаховская, З. В поисках Набокова. Отражение / З. Шаховская; предисл. П. Алешковского. – М.: Книга, 1991. – 316 с.
188. Шевченко, В. Зрячие вещи: Оптические коды Набокова / В. Шевченко // Звезда. – 2003. – № 6. – С. 209-219.
189. Шевченко, В. Еще раз о «потусторонности» Набокова / В. Шевченко // Звезда. – 2004. – № 4. – С. 193-201.
190. Шепелев, А. А. Ф. М. Достоевский в художественном мире В. В. Набокова. Тема нимфолепсии как рецепция темы «Ставрогинского греха»: автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. А. Шепелев; Тамб. гос. ун-т им. Г. Р. Державина. – Тамбов, 2003. – 24 с.
191. Элиаде, М. Миф о вечном возвращении / М. Элиаде // Избранные сочинения. – М.: Ладомир, 2000. – 414 с.
192. Элиаде, М. Священное и мирское / М. Элиаде // Избранные сочинения. – М.: Ладомир, 2000. – 414 с.
193. Элкинс, Дж. Девять типов междисциплинарности для визуальных исследований. Ответ на статью Мике Баль «Визуальный эссенциализм и объект визуальной культуры» / Дж. Элкинс // Логос. – 2012. – С. 250–259.
194. Элкинс, Дж. Исследуя визуальный мир / Дж. Элкинс. – Вильнюс: ЕГУ, 2010. – 534 с.
195. Юран, А. Образ/взгляд/глаз или психоаналитическая оптика [Электронный ресурс]. – URL: <http://prev.lacan.ru/articles/figure.view.eye.html>. (дата обращения: 10.10.20).
196. Юран, А. Окно и взгляд художника / А. Юран // Лаканалия. – 2011. – № 4. – С. 94–103.

197. Юран, А. Сокрытие взгляда / А. Юран // Лаканалия. – 2011. – № 5. – С. 22–32
198. Юран, А. Субъект видения или машина зрения / А. Юран // Лаканалия. – 2012. – № 11. – С. 65–70.
199. Ямпольский, М. Наблюдатель. Очерки по истории видения / М. Ямпольский. – М.: Ad marginem, 2000. – С. 8-42.
200. Booth, Wayne C. The Rhetoric of Fiction / Wayne C. Booth; The university of Chicago press. – Chicago & London, 1968. – 455 p.
201. Holabird, Jean B. Alphabet in color / Jean B. Holabird. – Corte Madera: Gingko Press, 2005. – 46 p.
202. Nabokov, V. Strong opinions / V. Nabokov. – N.Y.: Mc Ciiaw Hill Book Company, 1973. – 335 p.

