Федеральное государственное бюджетное учреждение науки «Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук»

На правах рукописи

Дмитриенко Ольга Александровна

Поэтика русскоязычной прозы В. В. Набокова: репрезентация религиозно-философских и религиозно-мистических идей

Специальность 10.01.01 – «Русская литература»

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Научный консультант:
доктор филологических наук,
заведующая Отделом новейшей литературы
Института русской литературы РАН (Пушкинский Дом)
А. М. Грачева

Санкт-Петербург
2016

Оглавление

Введение…….. 4

Глава 1. Миф как метаязык и репрезентант религиозно-философских, религиозно-мистических идей в прозе Набокова 1920–1930-х годов…….. 34

1.1 Истоки мифопоэтики Набокова…… 34

1.2 Библейско-новозаветная и славянская мифология в рассказах Набокова 1920–1930-х годов……..…… 49

1.3 Фольклорно-мифологические, заговорные мотивы в романе *«Машенька»* (1926)……... 73

1.4 Путь Индры. Воплощение мифа в романе *«Подвиг»* (1932)…….. 96

1.5 Миф о небесных нимфах и облачных женах в рассказе Набокова *«Весна в Фиальте»* (1936)…….. 126

Глава 2. Тема энтомологии и особый тип героя-энтомолога, наделенного автобиографическими чертами……. 142

2.1 Герои энтомологи и «округ сверхъестественного»……. 148

2.2 Мистериальные и метафизические аспекты бытия ученого-энтомолога. Тип героя *Homo cognoscens* в романе *«Дар»* (1938)……... 172

Глава 3. Поэтика визуального и интермедиальность в русскоязычной прозе Набокова……. 221

3.1 Экфрасис как форма интермедиального взаимодействия и «способ мышления»…… 237

3.2 Поэтика визуального: пейзажи и их разновидности в русскоязычной прозе Набокова……. 267

3.3 Интермедиальные и интертекстуальные взаимосвязи в романе *«Приглашение на казнь»* (1938)…… 269

3.3.1 Набоков – Гойя, Набоков – Эль Греко, Набоков – сюрреализм: формы взаимодействия литературы и изобразительного искусства……. 269

3.3.2 Диалоги с Шекспиром…… 284

3.3.3 Буддизм как один из возможных источников метафизики романа…… 296
3.3.4 О поэтическом авторстве Цинцинната и некоторых культурных претекстах в романе…… 309
Заключение…… 346
Список литературы…… 362
Приложение. Иллюстративный материал……402 - 413

Введение

В набоковедении существует несколько направлений исследования: историко-литературное - наиболее значимые работы, созданные в рамках этого направления – это книги, статьи и комментарии Б. В. Аверина[1], работы А. А. Долинина[2], исследования М. Д. Шраера[3], D. Fanger[4], V. Terras[5], О. Сконечной[6], S. Karlinsky[7], Pekka Tammi[8] и других литературоведов.

Второе направление – биографические, источниковедческие исследования, среди которых выделяются работы Б. Бойда[9], О. Ворониной[10], Г. Барабтарло[11], Ю. Левинга[12], Т. Понамаревой[13], Г. Глушанок[14], и некоторых других.

Особое направление связано с изучением поэтики Набокова. В литературной критике русской эмиграции первой волны сформировалась традиция, унаследованная американским и западноевропейским

---

[1] Аверин Б. В.: 1) От Толстого до Набокова: Из истории русской литературы. – СПб. : Изд-во им. Н. И. Новикова; Изд. дом «Галина Скрипсис», 2014; 2) Набоков и Гершензон // А. С. Пушкин и В. В. Набоков : сб. докл. междунар. конф. 15–18 апреля 1999 г. – СПб. : Дорн, 1999. – С. 359–365; 3) О некоторых законах чтения романа «Дар» // Набоков В. В. Дар. – СПб., 2000. – С. 7–34.

[2] Долинин А. А.: 1) Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. – СПб. : Академический проект, 2004; 2) Цветная спираль Набокова // Набоков В. Рассказы. Приглашение на казнь : роман. Эссе, интервью, рецензии. – М. : Книга, 1989. – С. 438–469.

[3] Шраер М. Д. Бунин и Набоков: История соперничества. – М. : Альпина нон-фикшн, 2014.

[4] Fanger D. Nabokov and Gogol // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / ed. V. E. Alexandrov. – New York : Routledge, 1995. – P. 420–428.

[5] Terras V. Nabokov and Gogol: The Metaphysics of Nonbeing // Poetica slavica: Studies in Honour of Zbigniew Folejewski. – Ottawa : University of Ottawa Press, 1981. – P. 191–196.

[6] Сконечная О. Отчаянье В. Набокова и Мелкий бес Ф. Сологуба: к вопросу о традициях русского символизма в прозе В. В. Набокова 1920–1930 гг. // Vladimir Nabokov-Sirine. Les Années Européennes. – Paris : Institut D'Études Slaves, 1999. – P. 133–145.

[7] Karlinsky S.: 1) Nabokov and Chekhov: the Lesser Tradition. // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / ed. by V. E. Alexandrov. – New York; London : Garland, 1995. – P. 395–399; 2) Nabokov's Novel «Dar» as a Work of Literary Criticism: A Structural Analysis // The Slavic and East European Journal. – 1963. – № 7. – P. 284–290.

[8] Pekka Tammi. Chekhov's Shot Gun and Nabokov: A Note on Subtext, Motif and Meaning in the Novella «Lik» // Notes on Contemporary Literature. – 1979. – Vol. 9, № 5. November. – P. 2–5.

[9] Бойд Б.: 1) Владимир Набоков: русские годы: Биография / пер. с англ. Г. Лапиной. – СПб. : Симпозиум, 2010; 2) Владимир Набоков: американские годы: Биография / пер. с англ. М. Бирдвуд-Хеджер, А. Глебовской, Т. Изотовой, С. Ильина. – СПб. : Симпозиум, 2010.

[10] Nabokov V. Letters to Vera / ed. and transl. by O. Voronina and B. Boyd. – London : Penguin Classics, 2014.

[11] Barabtarlo G. Phantom of Fact: A Guide to Nabokov's Pnin. – Ann Arbor, Mich. : Ardis, 1989; Барабтарло Г. Сочинения Набокова. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011.

[12] Империя N: Набоков и наследники / сост. Ю. Левинг, Е. Сошкин. – М. : Новое лит. обозрение, 2006; Набоков В. В. Собр. соч. : в 10 т. / коммент. Ю. Левинга. – СПб. : Симпозиум, 1997–2001.

[13] Пономарева Т. О. «Единственный дом в мире»: Дом и музей Владимира Набокова // Культура и время. – 2011. – № 2 (40). – С. 114–137.

[14] Переписка В. В. Набокова и М. Н. Зензинова / вступ. ст., публ., коммент. Г. Б. Глушанок // В. В. Набоков: Pro et contra: Материалы и исследования о жизни и творчестве В. В. Набокова : антология : в 2 т. / сост. Б. В. Аверина, библиогр. С. А. Антонова. – СПб. : РХГИ, 2001. – [Т. 2]. – С. 34–124.

литературоведением: видеть в Набокове только изощренного стилиста, творца металитературы, которого не интересуют метафизика, философия и религия. Такой точки зрения придерживались В. Ходасевич[15], М. Осоргин[16], Г. Адамович[17] и Г. Иванов[18], E. White[19], A. Field[20], А. Аппель[21]и многие другие.

Между тем, критики упускали из вида фундаментальную зависимость Набокова от того, что он сам называл «потусторонностью». Об этом писал самый близкий Набокову человек – его жена Вера: «потусторонность – это главная тема, <…> ею пропитано все, что он написал»[22]. Первой работой, где исследуется метафизика Набокова и ее связь с поэтикой, была диссертация С. Давыдова, защищенная в 1976 году в Йельском университете, и вскоре (1982) вышедшая книга “Тексты-матрешки” Владимира Набокова»[23]. В русском современном литературоведении эта книга вошла в ряд фундаментальных работ, но в 70–80-е годы в Америке исследование С. Давыдова не получило должного признания. Начало изменений отношения к Набокову положила книга известного исследователя русской литературы, профессора Йельского университета В. Е. Александрова «Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика»[24], вышедшая на английском в 1991 году и в 1999 году в русском переводе.

В набоковедении последних двадцати лет создан ряд замечательных научных работ, посвященных метафизике Набокова, осмыслению философских, религиозно-мистических оснований его творчества. Это статьи и книги Б. В.

---

[15] Ходасевич В. О Сирине // Ходасевич В. Колеблемый треножник: Избранное. – М. : Сов. писатель, 1991. – С. 458–463.

[16] Осоргин М. Владимир Сирин. «Машенька». Роман. Изд-во «Слово». Берлин // Современные записки. – 1926. – Кн. 28. – С. 474–476.

[17] Адамович Г. Одиночество и свобода : литературно-критические статьи. – СПб. : Logos, 1993.

[18] Иванов Г.: 1) Мемуарная проза. – М. : Изд-во «И. В. Захаров», 2001; 2) В. Сирин. «Машенька», «Король, дама, валет», «Защита Лужина», «Возвращение Чорба», рассказы // В. В. Набоков: Pro et contra. – СПб. : Изд-во РХГИ, 1997. – [Т. 1]. – С. 215–217.

[19] White E. Nabokov: Beyond Parody // The Achievements of Vladimir Nabokov / ed. by G. Gibian and S. J. Parker. – Ithaca : Center for International Studies, Cornell University, 1984. – P. 5–28.

[20] Field A. Nabokov: His Life and Art : a critical narrative. – Boston : Little, Brown, 1967.

[21] Набоков В. В. Из интервью Альфреду Аппелю // Набоков В. В. Собр. соч. американского периода : в 5 т. – СПб. : Симпозиум, 1997. – Т. 3. – С. 589–622.

[22] Набоков В. Стихи / предисл. В. Набоковой. – Анн Арбор : Ардис, 1979. – С. 3–4.

[23] Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. – СПб. : Кирцидели, 2004.

[24] Александров В. Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / пер. с англ. Н. А. Анастасьева. – СПб. : Алетейя, 1999.

Аверина[25], В. Е. Александрова, А. Битова[26], С. Давыдова[27], Jonathan Borden Sisson[28], Д. Б. Джонсона[29], А. Долинина[30], E. Pifer[31], И. П. Смирнова[32], С. Козловой[33], L. Toker[34] и некоторых других набоковедов. Истоки набоковской метафизики, как установили исследователи, лежат в философской мысли европейского романтизма, русского и европейского символизма, в идеях «творческой эволюции» А. Бергсона, в концепции «мир как театр» Н. Н. Евреинова. Справедливы утверждения о влиянии на Набокова философии Платона и Плотина, гностицизма, мистики Сведенборга, эстетизированной православной теологии П. Флоренского, экзистенциальной философии Н. А. Бердяева и Л. Шестова, идей П. Д. Успенского о самовоспитании и постоянстве «Я».

Как и для символистов, для Набокова в основе познания лежит личный мистический опыт. Однако в набоковедении существуют разные точки зрения о типе мистики и моделях двоемирия, унаследованных Набоковым. Г. Барабтарло, например, считает, что это достаточно мрачный тип мистики, которую определяет гностического толка пневматология. «Во многих рассказах и романах опытный глаз различит второй план, изощренно тонко, едва ли не эфемерно вплетенный в текст. Там, в этой иной плоскости, духи умерших незаметно вмешиваются в дела живых. Большинство героев Набокова не ведают об этом потустороннем вмешательстве, а тем немногим, кто переступает черту смутных предчувствий,

---

[25] Аверин Б. В. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. – СПб. : Амфора, 2003.
[26] Битов А. Г. Ясность бессмертия. Смерть как текст // В. В. Набоков: Pro et contra. [Т. 1]. – С. 12–24.
[27] Давыдов С. Набоков: герой, автор, текст // Там же. [Т. 2]. С. 232–233.
[28] Sisson J. B. Nabokov's Cosmic Synchronization and «Something Else» // Nabokov Studies. – 1994. – Vol. 1. – P. 155–177.
[29] Джонсон Д. Б. Миры и антимиры Владимира Набокова. – СПб. : Симпозиум, 2011.
[30] Долинин А. А.: 1) Цветная спираль Набокова // Набоков В. Рассказы. Приглашение на казнь: Роман. Эссе, интервью, рецензии. – М. : Книга, 1989. – С. 438–469; 2) Истинная жизнь писателя Сирина: две вершины – «Приглашение на казнь» и «Дар» // Набоков В. Собр. соч. русского периода : в 5 т. – СПб. : Симпозиум, 2000. – Т. 4. – С. 9–43.
[31] Pifer E. Nabokov and the Novel. – Cambridge : Harvard University Press, 1980.
[32] Смирнов И. П. «Пиковая дама», «Отчаяние» и Великая французская революция // А. С. Пушкин и В. В. Набоков : сб. докл. междунар. конф. 15–18 апреля 1999 г. С. 146–154.
[33] Козлова С. Гносеология отрезанной головы и утопия истины в «Приглашении на казнь», «Ultima Thule» и «Bend Sinister» В. В. Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra. [Т. 2.] С. 782–810.
[34] Toker L. Nabokov: The Mystery of Literary Structures. – Ithaca : Cornell University Press, 1989.

нельзя сохранить рассудка, а иногда и самой жизни»[35]. О. Сконечная утверждает, что Набоков тяготеет к декадентскому типу мистики. В основе набоковской модели двоемирия, по мнению исследовательницы, лежит «представление об индивидуальном творческом акте, преобразующем профанный мир в сакральную реальность, идея обожествления творческого “я”, придания миру вымысла статуса высшего бытия». О. Сконечная пишет, что в творчестве Набокова сложным образом сочетаются «позитивная», «оптимистическая» и «негативная», «пессимистическая» версия этой модели. «Характерные для последней мотивы метафизического обмана, гносеологического плена – лабиринта культурных штампов, в которых заключено земное “я” художника, находит отражение в творчестве Набокова 20-30-х годов <…>, но эти мотивы сосуществуют с темой прорыва в высшую реальность»[36]. Несмотря на тяготение к декадентскому типу мистики и «пессимистической» модели двоемирия, ни одна из версий (ни версия земного плена, ни версия свободы – возможности постижения инобытия), по мнению исследовательницы, не становится окончательной в произведениях Набокова. «Они находятся в состоянии вечного взаимоперехода: плен оборачивается свободой, свобода – пленом»[37].

Иной точки зрения придерживается М. Медарич. Опираясь на исследование И. П. Смирнова, противопоставляющего позитивную и интранзитивную версии символистской модели двоемирия[38], она считает, что Набокову наиболее близка была та «программа русского символизма, которую И. П. Смирнов называет позитивной программой, проявляемой в панкогерентной картине мира. В негативной программе русских символистов с ее картиной интранзитивного мира, медиатор между эмпирическим и трансцендентном миром терпит фиаско, а между двумя действительностями простирается непреодолимая пропасть. <…> В позитивной программе все предметы становятся знаками некоторых всеобщих

[35] Барабтарло Г. Сочинения Набокова. С. 74.
[36] Сконечная О. Отчаянье В. Набокова и Мелкий бес Ф. Сологуба: к вопросу о традициях русского символизма в прозе В. В. Набокова 1920–1930 гг. С. 134.
[37] Там же. С. 134.
[38] Медарич М. Владимир Набоков и роман XX столетия // В. В. Набоков: Pro et contra. [Т. 1]. С. 454–475.

отношений, многообразными проявлениями мирообъемлющей общности. Все связано со всем, в реальности существует «круговая порука живых сил», мир – панкогерентен» <…> Именно панкогерентная картина мира присущая творчеству Сирина, сделала возможным тот витализм, жизнерадостность художественного видения мира, которым можно определить его творчество»[39].

Нам же близка позиция Б. В. Аверина, который считает, что «Набоков, <…> на протяжении всей своей жизни утверждал иной, чем у символистов, тип мистики – светлой, дневной, инстинктивно-целомудренной. И, вероятно, именно потому за мистику часто не принимаемой. <…> В основе мистики у Набокова лежит представление о высшем разуме, совсем ином и бесконечно более высоком, чем наш, и все-таки воспринимаемом нами благодаря любви, искусству, нравственности, игре, незаинтересованному созерцанию»[40]. Б. В. Аверин размышляет о том, что религиозная тема открыто присутствовала в поэтической речи Набокова до конца двадцатых годов, но затем происходит метаморфоза: «исчезают слова, манифестирующие религиозное сознание автора <…> религиозная тема уходит в подтекст и с тех пор в его творчестве прямо не выражается»[41]. Одной из возможных причин подобного перелома Б. В. Аверин называет знакомство Набокова с экзистенциальной философией и, в частности с творчеством Л. Шестова. Исследуя стиль и манеру Сёрена Кьеркегора, Л. Шестов определил его метод философствования как «непрямое высказывание»[42]. Б. В. Аверин приходит к очень точному заключению: «способ, каким зрелый Набоков говорит о вопросах веры, может быть сопоставлен с рассуждениями Шестова о типе мышления Сёрена Кьеркегора»[43].

Прямое высказывание, подтверждающее какую угодно реальность, ведет к тому, что она с необходимостью должна быть принята, - считает Б. В. Аверин. «Будь то даже необходимость выбора между добром и злом, традиционно

---

[39] Медарич М. Владимир Набоков и роман XX столетия. С. 472.
[40] Аверин Б. В. Дар Мнемозины… С. 252–253.
[41] Там же. С. 314.
[42] Шестов Л. Киргегард и экзистенциальная философия: (Глас вопиющего в пустыне). – М. : Прогресс – Гнозис, 1992. – С. 28, 58, 65, 73, 104, 155, 167.
[43] Аверин Б. В. Дар Мнемозины… С. 314–315.

трактуемая как свобода, - сама принудительность ситуации, в которой человек с неизбежностью должен выбирать, превращает прокламированную свободу в необходимость. Противоположна ей лишь не выраженная «свобода к добру», которой человек лишился, вкусив от древа познания»[44]. Истина же «больше всего боится того, что на нашем языке называется воплощением, - боится так, как все живое боится смерти. Оттого ее может увидеть только тот, кто ее ищет для себя, не для других, кто дал торжественный обет не превращать свои видения в общеобязательные суждения и никогда не делать истину осязаемой»[45]. Суть формы «непрямого высказывания» не в назывании Истины, но в вовлечении ее в свободное речевое поле.

Б. В. Аверин справедливо замечает, что Набоков осмыслял проблему религиозной, духовной свободы в теснейшей связи с природой речи. Он не принимал «общие понятия - и язык общих понятий, в том числе религиозных»[46] и размышлял о возможных и допустимых способах художественного выражения религиозных идей.

Феномену «непрямого говорения» в культуре XX века посвящена обширная работа Л. А. Гоготишвили. Исследуя в феноменологическом ракурсе разновидности «непрямого говорения» (погашение акта именования в пользу неименуемой символической референции, элиминирование естественного языка в пользу эйдетического, сопровождаемое тезисом о принципиальной «непрямоте» смысла на естественном языке, доминирование «что» над «как» и другие), автор задается вопросом: возможно ли вообще «прямое говорение», либо сама природа языка – «непрямая», метафорическая[47]. Осмыслению этой проблемы посвящены научные труды в области философии языка и философии сознания П. Рикера[48], М. Мерло-Понти[49], Ж. Деррида[50], А. Ф. Лосева[51], М. М. Бахтина[52] и некоторых

[44] Аверин Б. В. Дар Мнемозины… С. 317.
[45] Шестов Л. Potestas clavium // Шестов Л. Соч. : в 2 т. – М. : Наука, 1993. – Т. 1. – С. 184.
[46] Аверин Б. В. Дар Мнемозины… С. 314.
[47] Гоготишвили Л. А. Непрямое говорение. – М. : Studia Philologica, 2006. – С. 549.
[48] Рикер П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. – М. : Academia-Центр; Медиум, 1995.
[49] Мерло-Понти М. Феноменология восприятия (1945) / пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. – СПб. : Ювента; Наука, 1999. – 603 с.
[50] Деррида Ж.: 1) «Голос и феномен» и другие работы по теории знака. – СПб. : Алетейя, 2016; 2) Деррида Ж. Введение // Гуссерль Э. Начало геометрии / пер. с фр. и нем. М. А. Маяцкого. – М. : Ad Marginem Press, [1996].

других. Концептуальные основы феноменологии «непрямого говорения», соотношения эйдетики с логикой и языком Л. А. Гоготишвили находит в феноменологии Э. Гуссерля[53].

Согласно Э. Гуссерлю, эйдосу присуща обособленность и конечная невыразимость. Эйдосы изначально не присутствуют субстанционально на языковом и логическом уровнях чистого сознания, не переходят, не транспонируются на них, но лишь в модифицированном виде (неполно, непрямо, несимметрично) выражаются – через значение. Из этого несовпадения предмета и значения следует неизбежная модифицирующая интерпретативность всякого выражения по отношению к предметному смыслу (в выражении выражается сам предмет, но всегда так или иначе понятый, категориально различным образом схваченный). Э. Гуссерль формулирует принцип всегда модифицирующе-непрямого выражения в феноменологии и отказывается от какого бы то ни было коррелятивизма и прямой референции. Принцип модифицирующего выражения предполагает наличие «”зазоров”: <…> и между внеположным сознанию предметом и априорным смыслом, и между априорным смыслом и ноэматикой, и между ноэматикой и теми смысловыми предметностями и ноэтическими процессами, которыми оперирует сознание, и между последними и реальным высказыванием»[54].

Э. Гуссерль, выделяя разные ступени и формы модифицирующей активности сознания, создает шкалу модификаций, которую в феноменологии принято называть «лестницей». Первая ступень – верхнее основание лестницы - «априорный эйдос в аспекте как данности»[55]. Следующие ступени связаны с теми инобытийственными для эйдоса формами, в которые он модифицируется при его транспонировании в разнообразные акты сознания. В точке «встречи» сознания с

---

[51] Лосев А. Ф. Бытие – имя – космос / сост. и ред. А. А. Тахо-Годи. – М. : Мысль, 1993.
[52] Бахтин М. М.: 1) Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1979; 2) Вопросы литературы и эстетики. – М. : Художественная литература, 1975.
[53] Гуссерль Э.: 1) Логические исследования: Исслед. по феноменологии и теории познания / пер. с нем. В. И. Молчанова // Гуссерль Э. Собр. соч. – М. : ДИК, 2001.– Т. 3 (1); 2) Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / пер. с нем. А. В. Михайлова. – М. : ДИК, 1999. – Т. 1.
[54] Гоготишвили Л. А. Непрямое говорение. С. 350.
[55] Там же. С. 351.

предметом последний модифицируется в интенциональный объект. Когда сознание не ограничивается пассивным созерцанием и начинает окружать объект разнонацеленными и разнокачественными актами, (оно направлено на его рефлектирование, «готовиться» к пониманию, экспликации, выражению и описанию), – тогда оно «транспонирует интенциональный объект в конкретную конституируемую смысловую предметность мышления – в ноэму, а затем – в эксплицированную выраженную предметность»[56]. По мнению Л. А. Гоготишвили, лестница модификаций Э. Гуссерля имеет отношение к той теме философии и других гуманитарных наук, которые связаны с различными аспектами «проблемы соотношения наблюдения, понимания и выражения с наблюдаемыми, понимаемыми и выражаемыми»[57].

В современном набоковедении художественной моделью выражения метафизических интуиций принято считать металитературность, функционально реализующуюся в актуализации широкого интертекстуального аллюзивного контекста. Процесс интерпретации этого контекста на уровне модели напоминает «лестницу модификаций» Э. Гуссерля: когда устанавливается наличие и преодолеваются «зазоры» (смысловые лакуны) во всех «проходных» для смысла пунктах. Только модифицирующее сознание проходит путь по «лестнице» не сверху вниз, а снизу вверх – от «эксплицитно выраженной предметности» в интертекстуальной аллюзивной референции - к «априорному эйдосу»[58].

О металитературности как свойстве набоковской поэтики писал В. Е. Александров «Набоков и потусторонность»[59], S. Karlinsky[60], сравнивая поэтику Набокова и Чехова, находит сходство в общей для них аллюзивной коммуникации. М. Д. Шраер также пишет о том, что мистическая интуиция, метафизическое откровение, «полная трансцендентальных недоговоренностей мысль», не могут быть выражены на общепринятом языке, с помощью

[56] Там же. С. 350–351.
[57] Там же. С. 350.
[58] Там же.
[59] Александров В. Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / пер. с англ. Н. А. Анастасьева. – СПб. : Алетейя, 1999.
[60] Karlinsky S. Nabokov and Chekhov: the Lesser Tradition. P. 398–399.

нетождественных истине лингвистических средств. «Необходимо изменить лингвистический код – отсюда интертекстуальный аллюзивный контекст»[61]. Немало литературоведческих исследований последних двадцати лет посвящены «собиранию», расширению, дополнению, восстановлению этого контекста. А. Долинин, подводя определенный итог подобного рода исследованиям, усматривает в набоковской поэтике «подразумеваемых ассоциаций и традиций» трехъярусную систему: «В первый ярус входят шедевры русской поэзии, от Державина до Блока, Гумилева и Ходасевича, а также пушкинская проза, <…> к ним как к подтекстам своих романов и рассказов, проясняющим тот или иной образ, мотив или тему» отсылает Набоков. «Второй ярус составляет русская проза XIX века, от Гоголя до Чехова, от которой Набоков, <…> отталкивается на уровне фабулы и построения повествования или при обрисовке отдельных характеров и ситуаций, по-своему трансформируя классические модели. <…> Низший ярус отводится современной литературе, которая в прозе Набокова обычно пародируется или полемически обыгрывается с целью ее дискредитации»[62].

Представляется, что художественные способы передачи религиозно-мистических переживаний и религиозно-философских идей Набоковым не сводятся к металитературности и интертекстуальности. Не менее существенную роль играют здесь иные способы «непрямого высказывания», одним из которых можно считать миф как метаязык.

Термин метаязык (первоначально появившийся в математике, используется в философии и методологии науки, в семиотике и теоретической лингвистике) понимается в самом общем смысле – как любой естественный или искусственный язык (язык «второго уровня»), на котором описывается другой язык – язык «первого уровня», «язык-объект» в определении Ф. де Соссюра, служащий для описания предметов, свойств и ситуаций окружающего мира либо тех или иных

[61] Шраер М. Д. Набоков: Темы и вариации. – СПб. : Академический проект, 2000. – С. 99–100.
[62] Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. – СПб. : Академический проект, 2004. – С. 18.

его областей и сфер[63]. Метаязык всегда богаче соответствующего языка-объекта, так как он должен содержать не только обозначения для всех имен и выражений последнего, но и фиксировать с помощью своих специфических средств их свойства и устанавливать различного рода отношения и связи между ними.

Возможности мифа как метаязыка были осознаны в символистской теории мифа, хотя термин появился позднее. В ряде статей, описывающих кризис поствозрожденческого индивидуализма, Вяч. Иванов сформулировал тезис о том, что этот кризис, связанный с победой цивилизации над культурой, отпадением культуры от ее религиозно-мистического корня, - способно преодолеть новое зарождающееся мифологическое восприятие. «Несмотря на всю самодовольную уверенность механицизма в обеспеченной ему диктатуре над миросозерцанием ближайших поколений, я не верю в состоятельность обезбоженного и обездушенного мира. Мертвенною и только механическою представляется нам, людям порога, спадающая с мира, как с живучей змеи, тускло-пестрая чешуя, в которой мы узнаем очертания прежних деревьев и вод и светил небесных: когда-то столь яркие и живые, ныне же мертвые гиероглифы богооставленной, обмершей Земли. Но из трещин износившейся шкуры сквозит новый свежий узор тех же деревьев и вод и небесной тверди, проникнутых веянием Духа жива. Новое чувство богоприсутствия, богоисполненности и всеоживления создает иное мировосприятие, которое я не боюсь назвать по-новому мифологическим. Но для этого нового зачатия человек должен так раздвинуть грани своего сознания в целое, что прежняя мера человеческого будет казаться ему тесным коконом, как вылетевшей из колыбельного плена бабочке»[64].

Набоков не раз открыто использовал подобное «энтомологическое» сравнение для характеристики своих романов или в изображении своих героев, создавал сюжет, который условно можно назвать «рождение бабочки». Он типичен для многих произведений Набокова, в особенности, с метафизически

[63] Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию / пер. с фр. А. А. Холодовича. – М. : Прогресс, 1977.
[64] Иванов Вяч. Кручи // Иванов Вяч. Родное и вселенское. – М. : Республика, 1994. – С. 106.

открытыми финалами. В данном историко-литературном контексте этот художественный образ обретает важное соответствие.

Один из центральных для философии Вяч. Иванова – образ Диониса. Исследуя обряды дионисийства и прадионисийства как исходное синкретическое ядро, где объективируются мышление, чувство и действие, Вяч. Иванов создает учение о дионисийском преображении человека, выводящем его из оков тесного «Я». Разрушение индивидуации связано с эпифанией внутреннего опыта дионисийского экстаза.

«Состояние человеческой души может быть таковым только при условии выхода, исступления из граней эмпирического *я*, при условии приобщения к единству *я* вселенского в его волении и страдании, полноте и разрыве, дыхании и воздыхании. В этом священном хмеле и оргийном самозабвении мы различаем состояние блаженного до муки переполнения, ощущение чудесного могущества и преизбытка силы, сознание безличной и безвольной стихийности, ужас и восторг потери себя в хаосе и нового обретения себя в Боге»[65].

Эта максимальная напряженность человеческой души, согласно Вяч. Иванову, находит разрешение в «идеальной объективации» – в изображениях, ритмах и действиях, в обретении и передаче объективных форм. Так рождается культура и религия. Дионисийский экстаз превращается в дионисийский обряд.

Важнейшим свойством дионисийского обряда русский поэт - философ считал оргийность: непосредственное участие всех в общем культе, отсутствие дифференциации, равенство «зрителей» и «исполнителей». В оргиастическом единстве переживаний Вяч. Иванов увидел соборность, проповедником которой он становится.

Дионисийский обряд являл собою объективацию переживания самого личностного события в существовании человека – переживание собственной смерти. Оно переживалось вместе с другими участниками обряда и воспринималось как переживание парадигматической судьбы бога, причастного простой смертности через ипостаси героев и двойственность его собственного

[65] Иванов Вяч. Ницше и Дионис // Иванов Вяч. Родное и вселенское. С. 29–30.

естества. «Так создалось единственное в своем роде действо, совмещавшее в себе *одновременный* опыт предельного *обособления «я»* («я» и *моя* конечность), предельного *слияния* «я» и «ты» (равное переживание смерти всеми участниками фиаса) с предельным *слиянием* «я» и «над – я» (переживание патетических страстей бога и его ипостасей *как своих собственных*)»[66].

В дионисийском обряде, – считает Вяч. Иванов, – был обретен древними эллинами катартический опыт расторжения граней индивидуации. Этот личный опыт сверхличен по значению, он предшествует Слову и проходит через всякую истинную религиозную жизнь независимо от форм ее кристаллизации.

Энтелехия дионисийства вертикальна, жертвенна, эротична и свидетельствует о восхождении человека – творца к Богу в ответ на Его нисхождение к человеку.

В современном ему художественном творчестве Вяч. Иванов также видел сочетание двух основных внутренних движений: духовного восхождения человека, посильно приобщающегося к высшим вечным истинам, и следующего затем нисхождения его уже в качестве художника, творчество форм, соответствующих внутренне постигнутому. Процесс создания творений искусства: от «зачатия» художественного произведения до его «рождения», художественного воплощения, достигается на каждом из этапов «переживанием одноприродного по существу, но разновидного и не одинаково насильственного дионисийского волнения»[67].

Размышляя о границах искусства, Вяч. Иванов мечтает «о теургическом переходе – “трансценсе” – искусства за предел, “заповедный” <…> в смысле его противозаконности по отношению к законам данного состояния природы, - этот невозможный в гранях наличной данности мира трансценс определяется как непосредственная помощь духа потенциально живой природе, для достижения ею актуального бытия»[68].

---

[66] Силард Л. Заметки к учению Вяч. Иванова о катарсисе // Силард Л. Герменевтизм и герменевтика. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. – С. 156–157.
[67] Иванов Вяч. О границах искусства // Иванов Вяч. Родное и вселенское. С. 201.
[68] Там же. С. 216.

Он требует от художника стремления к трансценсу как «чуду» и чает иного «теургического искусства, божественного художества». Когда в духовном восхождении художник восходит «до непосредственный встречи с высшими сущностями на каждом шагу своего художественного действия <…> каждый удар резца или кисти должен быть такою встречей, - направляться не им, но духами божественных иерархий, ведущими его руку»[69].

В подлинном гении есть нечто от святого, который приобщился к соборному союзу «отшедших в жизни живущих», – размышляет Вяч. Иванов, – и поэтическое произведение, как и выраженная в нем личность творца, несет сверхличное значение. Творение искусства рассматривается им как личностно-персонифицированный носитель соборной памяти, его соотнесение с обрядовыми истоками мыслится непреложным. Всякое поэтическое произведение содержит «исконный первообраз»[70], восходит к пратоформе – прамифу.

Определение прамифа впервые Вяч. Иванов дает в книге «Борозды и межи»[71], в 1923 году в книге «Дионис и прадионисийство» он вновь обращается к аналитическому описанию этой категории: «Прамиф высказывает – и исчерпывает – древнейшее узрение в форме синтетического суждения, где подлежащим служит имя божества или анимистически оживленной и воспринимаемой как daimon конкретности чувственного мира, сказуемым же глагол, изображающий действие или состояние, этому демоническому существу приписанное. Именно глагольное сказуемое, представляя субъект прамифа как суждения, в аспекте лица действующего или нечто претерпевающего <…> составляет зерно будущего мифического повествования»[72].

Введение категории прамифа и установка на то, что индивидуальное сознания творца есть уникальное проявление соборного космического сознания, означало восхождение поэтического произведения к мифической первооснове вне зависимости от степени личностной осознанности творца.

---

[69] Там же. С. 216.
[70] Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. – Баку : 2-я гос. типография, 1923. – С. 154.
[71] Иванов Вяч. Борозды и межи. – М. : Мусагет, 1916. – С. 62.
[72] Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 263–264.

В художественное сознание Набокова вошли философско-мифологические и мифопоэтические концепции и ассоциации, связанные с символистской теорией мифа[73], и прежде всего с философскими идеями Вяч. Иванова[74]. Некоторые философские идеи и эстетические установки Вяч. Иванова не только являются частью интертекстуального поля диалога, например, в рассказе «Весна в Фиальте» или в романе «Подвиг», но, в определенной степени, порождают поэтику и организуют сюжет этих произведений.

Поэтика «непрямого высказывания» имеет некоторую онтологическую близость с установками исихазма, древней духовной практикой, составляющей основу православного аскетизма. Исихазм – это сложное явление с многовековой историей, восходящей к IV веку, к временам деятельности его создателей и учителей: Макария Великого, Евагрия Понтийского, Иоанна Златоуста. Св. Нила Анкирского, Ефрема Сирина и других. Религиоведы выделяют главные элементы традиции исихазма: диалектика уединения-единения, ухода от мира и связи с ним в любви, примат умной внутренней духовной молитвы, часто именуемой «умным деланием». Молитвенное делание – это духовный процесс (на практике имеющий ряд стадий или ступеней), цель которого – всецелая устремленность к Богу, трактуемая православием как совершенная соединенность человеческих энергий с божественной энергией, благодатью, то есть обожение, претворение человеческой природы, достигаемой в полноте мистического Богообщения[75].

Внутренняя творимая в уме молитва - основа стяжания Святого Духа и преображения души и тела - как элемент исихастской традиции нашла отклик в романтизме, положившем начало традиции литературной. Тема тишины и

---

[73] Иванов Вяч.: 1) Спорады // Иванов Вяч. По звездам. – СПб. : Оры, 1909. – С. 338–376; 2) Дионис и прадионисийство; 3) Ницше и Дионис // Иванов Вяч. По звездам. С. 1–20; 4) Две стихии в современном символизме // Там же. С. 247–308; 5) Борозды и межи.

[74] Соотношению творчества Набокова, русского символизма и теории мифа, Набокова и Вяч. Иванова посвящены цитировавшееся выше исследование Б. В. Аверина «Дар Мнемозины…» (С. 147–176, 231–378); ряд статей С. Сендеровича, Е. Шварц: 1) В краю махаонов: (Набоков и Блок) // Новый журнал (Нью-Йорк). – 1998. – Кн. 211. – С. 243–252; 2) Тропинка подвига: (Комментарий к роману В. В. Набокова «Подвиг») // Набоковский вестник. – СПб., 1999. – Вып. 4. – С. 140–153; работа Л. Е. Дьячковской: Мотив прозрачности в романе Набокова «Лолита»: к постановке проблемы // Набоковский сборник. – СПб., 2011. – С. 14–28.

[75] Хоружий С. Заметки к энергийной антропологии: «Духовная практика» и «отверзание чувств»: два концепта в сравнительной перспективе // Вопросы философии. – 1999. – № 3. – С. 55–84.

молчания как формы внесловесного проникновения в сущность мира - одна из любимых философских тем русской лирики. Эта тема задана В. А. Жуковским в стихотворении «Невыразимое» (1819), развивается Тютчевым в ряде стихотворений «Silentium» (1830), «Есть некий час в ночи всемирного молчанья…» (1829). Мотив тишины – сопричастности тайне близок и русским символистам: стихотворный сборник Бальмонта «Тишина» (1897), стихотворения Мережковского «Тишина» (1892), «Не надо звуков» (1895), Брюсова «Ангел благого молчания» (1908), стихотворения Вяч. Иванова «Молчание» (1904/1907), «Уста зари» (1912), стихотворения Блока «Молитву тайную твори» (1901), «Тишина цветет» (1906) и многие другие.

Набоков продолжает традицию, развивая мотив молчания, символизирующего соприкосновение с тайным знанием и его обретение в некоторых своих рассказах русскоязычного периода, в частности в «Возвращении Чорба» (1929), «Посещении музея» (1938). Однако он выстраивает и иные отношения с традицией исихазма. Исихазм – духовная практика или метод, неслучайно в дефиниции акцентировано слово «делание». Этот духовный процесс стадиален. Религиоведы выделяют ряд стадий: от покаяния, через исихию (покой, безмолвие, мир в душе) и сведение ума в сердце, с помощью чистой молитвы - к созерцанию Нетварного Света, преображению – соединению человеческой и Божественной энергии. Монашеская практика исихазма получила богословское обоснование в XIV веке, в учении св. Григория Паламы, которое также называется «богословие энергий»[76]. Содержание процесса состоит, по учению Паламы[77], в трансформации энергийного человеческого существа. Человек - это «энергийная конфигурация»; проходя серию определенных энергийных форм, он преобразуется к особому «сверхъестественному» типу, когда все энергии устремлены к Богу. Интересно, что и в тибетском буддизме есть такое переходное состояние медитации, в котором материальное бытие начинает

[76] Хоружий С. Исихазм как пространство философии // Вопросы философии. – 1995. – № 9. – С. 80–94.
[77] Св. Григорий Палама. Триады в защиту священно-безмолствующих. – М. : Канон, 1995.

преобразовываться в чистый свет, и сопровождается видением света радуги[78]. Представляется, что идеи, а возможно, и медитативные практики тибетского буддизма также могли быть знакомы Набокову. Установить научную достоверность этого предположения – одна из задач диссертационного исследования.

Свободно, вне догматизма традиции, но с сохранением в сознании сакральности ее содержания, Набоков использует установки, идеи исихазма, прибегает к стадиальной практике «умного делания» в развитии темы энтомологии и энтомологического опыта и раскрытии типа *Homo cognocsens*. До настоящего времени в набоковедении эта тема не выделялась как самостоятельная, она рассматривалась как всего лишь один из автобиографических мотивов.

Между тем с этой темой связана важнейшая часть экзистенциального опыта Набокова. Он создает тип героя-энтомолога, осмысляя мистериальные и метафизические аспекты бытия ученого в категориях, присущих религиозному опыту, воплощенному в определенных моделях культурного поведения: аскеза, отшельничество, затворничество, всевозможные епитимьи, избираемые человеком как формы служения Высшему началу.

Набоков уподобляет бытие ученого-энтомолога «мистической жизни» монахов, занимающихся экзегезой, интерпретацией священного текста, каким для него оказывается Природа. Научно-исследовательский опыт героя-энтомолога является частью индивидуального опыта Богопознания. Это мотивирует введение термина *Homo cognoscens* в отношении типа героя-энтомолога. Тема энтомологии получает расширенное звучание как тема сущности и природы познания.

В развитии этой темы и раскрытии типа *Homo cognocsens* Набоков ориентируется не только на стадиальную практику «умного делания» и идеи исихазма. Он обращается к жанровой поэтике античной, ветхозаветной и средневековой религиозной литературы: гомеровским гимнам, житиям-патерикам, паломничествам, энкомиастической (хвалебной) традиции

[78] Бауэр В., Дюмоц И., Головин С. Энциклопедия символов / пер. с нем. Г. Гаев. – М. : Крон-Пресс, 1995.

псалмопения, восходящей к Псалмам Давида и развивающейся в русских акафистах, посвященных святым и особо чтимым подвижникам. Это обращение - не проявление игровой повествовательной стратегии или картины мира, ибо игра обычно связана с десакрализацией религиозной идеи, с ироническим переосмыслением ее ценности для автора и читателя. Набоков же вполне серьезен. В романе «Дар» автобиографический герой, вспоминая об отце, осуществляет сакрализацию истории его жизни ученого-энтомолога, подвижника с пафосом, присущим средневековым религиозным гимнам и житиям.

А. Долинин выделил четыре тематических комплекса, сложившихся в берлинских стихотворениях 1920-х годов, «на которых впоследствии кристаллизуется основное ядро набоковской прозы». Первый комплекс связан с темой сознания: это ностальгические воспоминания о детстве и юности, «любование миром как «многолюдным пиром» для чувств, как божественным «даром», прочитывание реальности как творения «Незримого Зодчего», оставляющего в ней «знак нестираемый, исконный / узор, придуманный в раю», сновидческое погружение в воображаемые миры». Второй важнейший смысловой узел определяется темой пути: «возвращение на родину в различных его вариантах, изгнание как странствие или паломничество, имеющее некую благую цель, выбор дорог из нескольких вариантов, <…> членение пространства и переход за установленные границы». Третий тематический комплекс формируется размышлениями о собственном творчестве: «художественное воображение <…>, дающее возможность преодолеть трагические потери <…>, авторефлексия <…>, самоопределение по отношению к литературной традиции». И наконец, четвертый комплекс связан с темой «потусторонности»: «мир как платонический «отзвук» идеального либо – <…> гностическое «искажение» божественного замысла, смерть как освобождение души, пробуждение ото сна, метаморфоза, связь умерших с живыми»[79]. А. Долинин справедливо замечает, что все эти темы сводятся к центральной для Набокова метатеме «двоемирия», которую он

[79] Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. С. 32–33.

интерпретирует в экзистенциальном, гносеологическом, эстетическом, поэтико-риторическом и метафизическом планах.

Представляется, что тема энтомологии и энтомологического опыта, рассмотренная семантически расширенно как тема сущности и природы познания, может быть осмыслена в качестве синтезирующей все четыре тематических комплекса.

С идеями исихазма, с духовной практикой «умного делания» отчасти соотносим процесс погружения героев-избранников Набокова в пейзаж, который определяем как пейзаж-иерофания, с опорой на терминологию М. Элиаде, разработанную им в «Трактате по истории религий». «Иерофания – в самом широком смысле данного термина – нечто, являющее нам священное»[80]. Предмет, явление становятся священными в той мере, в какой они заключают в себе, обнаруживают нечто иное, не то, что есть они сами или превращаются в иерофании в тот момент, когда перестают быть обыкновенными предметами и входят в новое сакральное «измерение». Иерофания «обнаруживает определенную сторону сакрального и <…> демонстрирует определенный способ отношения человека к сакральному»[81].

Пейзажи-иерофании возникают в творчестве Набокова как результаты поисков и находок в области поэтического языка, способного передать религиозно-мистические состояния, прозрения и идеи с помощью «непрямого высказывания».

Помимо пейзажей-иерофаний набоковская проза изобилует другими типами пейзажей и разного рода описаний. Она предполагает субъективное переживание читателя, способного к зрительным ассоциациям, к актуализации зрительного восприятия, предполагающего образную визуализацию.

Известно, что Набоков прекрасно разбирался в изобразительном искусстве, знал его историю, до пятнадцати лет брал уроки живописи (одним из его учителей был Мстислав Добужинский). Закономерна гипотеза, что помимо

[80] Элиаде М. Трактат по истории религии : в 2 т. / пер. с фр. А. А. Васильева. – СПб. : Алетейя, 2000. – Т. 1. – С. 21.
[81] Там же. С. 30–31.

интертекстуального аллюзивного контекста набоковской прозы, существует контекст интермедиально-визуальный.

Теория интермедиальности оформилась в конце XX века[82]. Но еще в начале XX века данное явление выступало одной из характеристик символистского текста, проявлением диалога и синтеза искусств, принципом визуализации метафизических идей в творчестве мыслителей и писателей Серебряного века. Механизмам взаимодействия словесного и несловесных видов искусств посвящено немало интересных работ последних пятнадцати лет. Интермедиальность как тема конкретных литературоведческих исследований начала активно развиваться в XXI веке.

Существует ряд работ о роли музыки в художественной системе модернизма, о связи произведений А. Белого, Б. Пастернака, Г. Иванова и некоторых других с музыкальными полифоническими структурами[83]. Музыкальной стороне творчества Набокова посвящены работы Н. Букс, выявляющей музыкальные подтексты в романах «Король, дама, валет» и «Камера обскура». По Н. Букс, роман Набокова «Король, дама, валет» есть продолжение «опыта, осуществленного в русской литературе Андреем Белым, его четырьмя Симфониями, эпическим повествованием, написанным по принципу музыкального контрапункта»[84].

Л. Бугаева размышляет о том, что музыкальная тема набоковских произведений не ограничивается интертекстуальной техникой аллюзий. В книге

---

[82] Маклюен М. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры. – М. : Ника-центр, 2003; Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: К 80-летию проф. М. С. Когана : материалы междунар. науч. конф. – СПб., 2001. – С. 149–153. – (Simposium; № 12); Тимашков А. К истории понятия интермедиальность в западноевропейской науке // Интермедиальность в русской культуре XVIII–XX вв. / под ред. И. П. Смирнова и О. М. Гончаровой. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2008. – С. 160–168; Hansen-Love A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst am Beispiel der russischen Moderne // Wiener Slawistischer Almanach. – 1983. – Sonderbd. 11. – S. 291–360; Chartman S. What Novels Can Do That Films Can't (and vice versa) // On Narrative. – Chicago : The University of Chicago Press, 1981. – P. 117–136; Higgins D. Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia. – Carbondale and Edwardsville : Southern Illinois University Press, 1984; Махлина С. Интермедиальность // Словарь по семиотике культуры. – СПб. : Искусство–СПБ, 2009. – С. 206–207; Борисова И. Zeno is here: В защиту интермедиальности: (Рец. на кн. «Слово и музыка») // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 65; Титаренко С. Д. «Фауст нашего века»: Мифопоэтика Вячеслава Иванова. – СПб. : Петрополис, 2012.

[83] Кац Б. А. Музыкальные ключи к русской поэзии. – М. : Композитор, 1997. – С. 55–104; Steinberg A. Word and Music in the Novels of Andrey Bely. – Cambridge : Cambridge University Press, 1982.

[84] Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах Владимира Набокова. – М. : Новое литературное обозрение, 1998. – С. 41.

«Литература и *rite de passage*» она пишет о музыкальном эксперименте Набокова в рассказе «Бахман». Исследуя музыкальный подтекст рассказа, Л. Бугаева находит отдельные совпадения личной и творческой биографии героя с биографиями Моцарта и Шумана. Эти параллели, на взгляд исследовательницы, лишь подготавливают музыкальный эксперимент, проведенный Набоковым: «попытку фуги в прозаическом тексте»[85]. В ходе интермедиального анализа Л. Бугаева обнаруживает, что основная тематическая линия, композиция и финал рассказа заданы его соотнесением с фугой из Реквиема Моцарта: «Один из центральных мотивов Реквиема (наряду с мотивами скорби и смерти), определяющий для фуги первой части Реквиема и пронизывающий все произведение, – это мотив вечного света и покоя: «Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis». И в сильной позиции финала рассказа «Бахман» звучит не жалостливая нота Lacrimosa, а жизнеутверждение – бессмертие, дарованное автором герою: «Здравствуй, Бахман…»[86]. Исследовательница видит в уникальном музыкальном эксперименте Набокова пример «межвидовой архетекстуальности»[87].

Интермедиальный анализ набоковских произведений в параллели визуальное / вербальное представлен в опубликованном в 2013 году исследовании Жужи Хетени «OCCULT ASSOCIATION OF MEMORIES»: визуальная ассоциация и образы памяти в наррации Набокова». Размышляя об экфрасисе как модели соотношения текстового и визуального, Ж. Хетени пишет о том, что экфрасис у Набокова указывает на основную черту его произведений – «разрыв с миметическим описанием действительности и установку на вымысел, на сверхреальное»[88]. Экфрасис, по Хетени, может выступать в разных ролях: «Реальные картины могут стать знаками-предзнаменователями и «управлять» событиями. Полотно Бёклина «Остров Смерти» в амбивалентном, китчевом и

[85] Бугаева Л. Литература и *rite de passage*. – СПб. : Петрополис, 2010. – С. 329.
[86] Там же. С. 332.
[87] Там же. С. 332.
[88] Хетени Ж. «Occult association of memories»: визуальная ассоциация и образы памяти в наррации Набокова // «Невыразимо выразимое»: Экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте / сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. – М. : Новое литературное обозрение, 2013. – С. 495–508.

символическом, чуть ли не самопародийном смысле представляет собой главную тему набоковских романов – потусторонность»[89]. Исследовательница считает, что визуальная ассоциация – один из приемов повествования Набокова, который следует не линейной, а ассоциативной логике. Тогда экфрасис выступает в роли нарративного моста, перехода, «связующего звена между разными временами как ассоциативный «переключатель»[90]. Анализ «визуальных знаков» и образов проведен на довольно обширном материале, заключения Ж. Хетени очень убедительны: Набоков использует визуальную ассоциацию как «прыжок памяти в наррации, параллельный переход во времени и пространстве. <…> граница между образом и словом подобна границе между сном и действительностью. Экфрасис является одним из ключей Набокова при переходе к «другим мирам», это визуальный образ, единица памяти, из которого строится нарратив. Словесный рисунок неточен, образ не поддается описанию, поэтому визуальное ставится так высоко в иерархии искусств у Набокова»[91].

Межвидовые связи литературы и живописи в творчестве Набокова исследуются, в основном, как формы репрезентации визуального в художественном тексте.

Представляется, что Набоков разрабатывает и иные поэтические способы взаимодействия визуального и словесно-текстового. Он ищет и находит в светофанической художественной технике У. Тёрнера и аналитическом кубизме Пикассо уникальные возможности для выражения религиозно-мистических, религиозно-философских идей, осуществляет поэтапное «двойное кодирование» (Лотман) в романе «Приглашение на казнь», театрализуя реальность, а затем организуя ее с помощью живописных средств художественного моделирования. Он также создает широкий интермедиальный контекст, обращаясь к опыту живописи разных времен и стилей. Некоторые произведения изобразительного искусства выступают у Набокова как внутренние анонимные, но узнаваемые референты, определяющие нарративную стратегию его текстов. В романе

[89] Там же. С. 496.
[90] Там же. С. 500.
[91] Там же. С. 505.

«Приглашение на казнь» обращение к живописи и к жанровой схеме крестной мистерии необходимо Набокову для введения в «свободное речевое поле» (Б. В. Аверин) центрального христианского сюжета: путь в Новый Иерусалим лежит через Голгофу. Широкое интермедиальное поле диалога в романе «Приглашение на казнь» позволяет Набокову добиться мистериальных переживаний *со-участия*. Таким образом, интермедиальность также выступает как репрезентант религиозно-философских и религиозно-мистических идей. Подтверждению этой гипотезы посвящена значительная часть диссертационного исследования.

Только за последнее десятилетие, согласно библиографическому указателю, в России было написано более четырехсот работ, в которых представлены разные направления набоковедения. Однако анализ исследовательской литературы обнаруживает, что при всем ее объеме, исследований, посвященных поэтике русскоязычной прозы Набокова в аспекте, заявленном в теме диссертации – на данном этапе развития набоковедения – не существует, и это убеждает в ***актуальности*** ~~н~~предпринятого диссертационного исследования.

Объектом изучения в диссертации явилась русскоязычная проза Набокова. ***Предметом*** исследования – репрезентация религиозно-философских, религиозно-мистических идей.

Термин «репрезентация» понимается как термин герменевтики. Репрезентировать – значит «осуществлять присутствие» одного в другом и посредством другого». В исследовании «Истина и метод. Основные черты философской герменевтики» Х.-Г. Гадамер раскрывает понятие «репрезентации» через связь с презентацией как присутствием или явленностью. Связь эта выражается в том, что феномен репрезентации изначально задается как вторичный относительно присутствия-презентации, и возникает в силу отсутствия (неявленности) объекта, который она репрезентирует. Отсюда выводится ее значение правомочного «представительства»[92].

[92] Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основные черты философской герменевтики / пер. с нем.; общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. – М. : Прогресс, 1988. – С. 96–97.

Тема исследования предполагает осмысление ***проблемы*** «невыразимости» религиозно-мистического духовного опыта. Эта проблема, разработанная в философско-эстетической системе романтизма и унаследованная поэзией русского символизма, была важна для Набокова. Тайное знание сопровождается мотивом молчания как формы внесловесного проникновения в сущность мира. Набоков, развивая традицию, ищет художественные возможности выражения «невыразимого», пути репрезентации личного мистического опыта и религиозно-философских идей, с ним связанных. В прозе конца 20-30-х годов он создает поэтику «непрямого высказывания». Изучение набоковской поэтики «непрямого высказывания» и предпринято в диссертации.

Цель – выявить, изучить и описать особенности поэтики русскоязычной прозы Набокова, связанные с репрезентацией религиозно-мистических и религиозно-философских идей.

Для достижения указанной цели необходимо было решить следующие ***задачи:***

1. Выявить и изучить иные (помимо металитературности и интертекстуального аллюзивного контекста) художественные способы передачи религиозно-мистических и религиозно-философских идей через «непрямое высказывание».
2. Исследовать метаязык мифа в набоковской прозе 20-30-х гг. в качестве репрезентанта религиозно-философских, религиозно-мистических идей.
3. Исследовать характер обращения Набокова к мифологическим и фольклорным источникам, соотнесенность набоковской мифопоэтики с существовавшими в литературе традициями.
4. Расширить круг фольклорно-мифологических источников. Выявить в русскоязычной прозе Набокова присутствие разных жанров архаического фольклора, обрядовой и культовой поэзии и определить их значение в формировании поэтической системы Набокова в 1920-1930-е годы.

5. Обосновать и изучить развитие темы энтомологии и энтомологического опыта в прозе Набокова 20-30-х годов.
6. Расширить круг религиозно-мистических и религиозно-философских источников русскоязычной прозы Набокова. Исследовать возможности связи набоковской философии с исихазмом и некоторыми идеями и положениями буддизма.
7. Исследовать возможность обращения Набокова к жанровой поэтике средневековой религиозной литературы при развитии темы энтомологии и энтомологического опыта и типа героя *Homo cognocsens.*
8. Исследовать поэтику визуального в русскоязычной прозе Набокова.
9. Разработать типологию набоковских пейзажей – репрезентантов религиозно-мистических, религиозно-философских идей.
10. Выявить и описать художественные способы интермедиального взаимодействия литературы и живописи (помимо экфрасиса), разработанные Набоковым.

Методологическую и теоретическую основу исследования составили принципы историко-литературного и культурно-исторического, структурно-функционального и герменевтического подходов, представленные в трудах таких ученых, как А. Н. Веселовский, В. М. Жирмунский, Д. С. Лихачев, Ю. М. Лотман, А. М. Панченко, В. Н. Топоров, Б. А. Успенский, И. П. Смирнов, М. Н. Виролайнен и др. Актуальными для настоящей работы явились статьи и книги В. Я. Проппа, Е. Мелетинского, С. С. Аверинцева, О. М. Фрейндерберг, Ф. Б. Я. Кёйпера, Дж. Кемпбелла, Л. Силард, С. Д. Титаренко и др. В диссертационном исследовании учитывался богатейший опыт научных изысканий набоковедения: работы П. Бицилли, Б. В. Аверина, В. Е. Александрова, Н. Букс, С. Давыдова, А. А. Долинина, О. Дарка, Д. Б. Джонсона, Дж. Коннолли, Э. Пайфер, Э.Хейбер, Левина, М. Д. Шраера, О. Ю. Сконечной, С. Козловой, М. Медарич, Л. Токер, Л. Бугаевой и других.

Основным материалом исследования стали произведения Набокова малых форм (рассказы «Нежить», «Гроза», «Слово», «Удар крыла», «Весна в Фиальте», «Облако, озеро, башня», «Пильграм», «Рождество», «Terra Incognita», «Занятой человек» и некоторые другие), романы русскоязычного периода: «Машенька», «Подвиг», «Дар», «Приглашение на казнь», романы-автобиографии «Другие берега» и «Speak, Memory», интервью Набокова разных лет, «Лекции по русской литературе», «Лекции по зарубежной литературе», статьи и письма разных лет. Тема интермедиальности рассматривалась с привлечением материала произведений изобразительного искусства (Эль Греко, Ф. Гойя, У. Тёрнер, У. Хогарт, П. Пикассо), средневековой архитектура и монументального искусства витражей.

Положения, выносимые на защиту:

1. Художественными репрезентантами религиозно-мистических и религиозно-философских идей в набоковской поэтике «непрямого высказывания» следует считать миф как метаязык, тему энтомологии и энтомологического опыта, понимаемую расширенно как тему сущности и природы познания, поэтику визуального и интермедиальность как форму взаимодействия словесно-текстового и визуального видов искусств.

2. Мифопоэтическая модель Набокова, созданная им в 1920-1930-е годы, не является следствием модернистского мировосприятия. Набоков использует модернистскую технику префигурации как необходимую дань литературным тенденциям времени. За множеством мифологических параллелей и ироническим модусом повествования в главных «русских» романах обнаруживается либо архаический миф в его национальном изводе, либо миф христианский, обладающий неизбывной и несомненной сакральной природой. С этой устойчивой монистической, теоцентричной позиции Набоков вступает в диалог с современниками и потомками.

3. Мифопоэтическая модель Набокова основана на обращении к архаическому мифу и не всегда тождественным ему ритуально-обрядовым формам. Так, первобытный миф об умирающем – воскресающем божестве

(тотемном первопредке) связан с древним ритуально-мифологическим комплексом инициаций в романе «Подвиг». Календарный обряд поминовения умерших (rosalia, violaris), исполняемый весной, – с архаическим мифом о небесных нимфах (апсарах) в рассказе «Весна в Фиальте». В поэтике романа «Машенька» реконструированы формы древних заговоров, включающих элементы как мифа, так и ритуала. В романе «Дар» христианская тринитарная теологическая схема дополняется обращением к ритуализованным моделям поведения, воплощающим религиозный опыт (аскеза, паломничество, затворничество).

4. Мифопоэтика Набокова основана на приеме реализации метафоры, доступном для современного человека, утратившего веру в магическое и сверхъестественное. Те герои Набокова, в ком живо мифологическое сознание, по замыслу автора, неосознанно, вне рационального намерения, повторяют деяния прапредков. Повествование восходит к реальности мифа – его воплощению. Миф в соединении с ритуально-обрядовыми моделями Набоков превращает в часть экзистенциального опыта героев.

5. К фольклорно-мифологическим претекстам-источникам набоковской прозы 1920-1930-х годов, помимо известных в набоковедении, следует отнести славянские и немецкие заговоры, заклинания индуистской Атхарваведы (II. 32; X. 9, 9; X 16, 4), гимны Ригведы (гимн Индре (I. 32), песня «Познание» (X, 71), посвященную обладателям знания древним певцам риши.

6. Тема энтомологии и энтомологического опыта имеет онтологическую значимость для поэтики Набокова и может быть рассмотрена как тема сущности и природы познания, единой как для гуманитарной, так и для естественно-научной сферы. Набоков создает особый тип героя *Homo cognoscens* – ученого-энтомолога, научно-исследовательский опыт которого является частью индивидуального опыта Богопознания.

7. Художественное воплощение темы энтомологии и раскрытие типа *Homo cognoscens* связано с обращением Набокова к жанровой поэтике средневековой религиозной литературы: житиям-патерикам, ведущим происхождение от

византийской аскетической литературы, паломничествам, энкомиастической (хвалебной) традиции псалмопения, восходящей к Псалмам Давида и развивающейся в русских акафистах, посвященных святым и особо чтимым подвижникам. Использование жанровых форм, содержащих сакральное значение в романе «Дар», позволяет превратить христианский миф в глубочайшее личное переживание, а мистерию единосущной любви сделать конечной целью повествования по подобию средневековой поэмы.

8. К религиозно-мистическим претекстам-источникам помимо описанных в набоковедении следует отнести древний эзотерический трактат тибетского буддизма «Бардо Тхёдол» и «Сутту-Нипату» – сборник буддийской канонической поэзии в форме поэтических диалогов, введенных в контекст предания (беседы Будды с учениками: Сутта о решимости (Суттанипата, 425 – 449), Вопрос манавы Каппы (Суттанипата, 1092 – 1095), а также буддистское «Учение о четырех благородных истинах». Буддизм можно рассматривать как одно из религиозно-философских, религиозно-мистических оснований творчества Набокова, наряду с европейской философской мыслью, ведущей родословную от Платона.

9. Набоков использует идеи исихазма, ориентируется на стадиальную практику «умного делания» при развитии темы сущности и природы познания и раскрытии типа *Homo cognocsens* в романе «Дар». Стадиален и соотносим с духовной практикой «умного делания» процесс погружения героев-избранников Набокова в пейзажи-иерофании.

10. Поэтика визуального у Набокова представляет собой один из аспектов поэтики «непрямого высказывания». Типы пейзажей набоковской прозы 1920-1930-х годов: пейзажи-иерофании, экстатические пейзажи, «запечатленные» пейзажи-воспоминания, энтомологически насыщенные пейзажи – можно рассматривать в качестве репрезентантов религиозно-мистических, религиозно-философских идей.

11. Репрезентантом религиозно-мистических и религиозно-философских идей становится у Набокова созданная им уникальная поэтика интермедиального взаимодействия литературы и живописи. Способы этого взаимодействия: а)

транспонирование художественной техники аналитического кубизма, сюрреализма, принципов светофанической живописи У. Тёрнера в поэтику литературных произведений; б) развитие темы на уровне композиции всего текста или его сегмента, раскрытие характера персонажа в параллели с межвидовым (живописным, графическим, офортным, витражным) референтом; в) широкий интермедиальный контекст, обращенность к множеству изобразительных источников по принципу тематического параллелизма.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые рассмотрены художественные способы репрезентации религиозно-мистических, религиозно-философских идей в творчестве Набокова 1920-1930-х годов. Исследована поэтика «непрямого высказывания» в русскоязычной прозе Набокова: осмыслена роль мифа как метаязыка, тема воспоминания, выстраивающая сюжет и определяющая поэтику многих «русских» романов Набокова, впервые рассматривается в связи с поэтикой заговоров и жанровыми моделями античной, древнееврейской и средневековой религиозной литературы, что позволяет по-новому взглянуть на природу памяти в творчестве Набокова. Выявлена и обоснована новая в набоковедении тема энтомологии, энтомологического опыта, исследован тип героя-энтомолога *Homo cognocsens,* художественное воплощение темы и типа героя восходят к жанровой поэтике средневековой религиозной литературы, идеям и художественно переосмысленной практике исихазма. Научное подтверждение и обоснование получила гипотеза о том, что буддизм может рассматриваться как один из религиозно-философских истоков набоковской метафизики. В диссертации исследована поэтика визуального и ее связь с метафизикой Набокова, создана типология набоковских пейзажей, большая часть которых может рассматриваться в качестве репрезентантов религиозно-мистических, религиозно-философских идей. Подтверждена гипотеза о том, что интермедиально-визуальный аллюзивный контекст набоковской русскоязычной прозы является частью поэтики «непрямого высказывания». Обнаружены и исследованы новые возможности языка

интермедиального взаимодействия литературы и изобразительного искусства, открытые и художественно продемонстрированные Набоковым.

Теоретическая значимость состоит в том, что полученные научные результаты дают представление о таких явлениях, как поэтика «непрямого высказывания», репрезентирующая религиозно-мистические, религиозно-философские идеи в русскоязычной прозе Набокова; существенно расширяют представление о философских и религиозно-мистических основаниях творчества Набокова; выявляют тот культурный контекст, который необходимо должен привлекаться к изучению творчества Набокова; позволяют дополнить сложившееся в набоковедении представление о тематическом комплексе Набокова новой темой энтомологии и энтомологического опыта как темы сущности и природы познания; определяют принципы и характер интермедиального взаимодействия литературы и изобразительного искусства в творчестве Набокова; углубляют понимание русскоязычной прозы Набокова.

Практическая значимость работы состоит в том, что ее результаты и материалы могут быть использованы в преподавательской деятельности: в лекционных теоретико-литературных и историко-литературных курсах, в спецкурсах и спецсеминарах по истории русской литературы; в практике комментирования сочинений Набокова. Теоретические положения и выводы настоящей работы могут войти в общие курсы по истории русской и зарубежной литературы, в спецкурсы по поэтике Набокова. Результаты диссертационной работы могут стать продуктивной основой для создания проектов, связанных с интермедиальным взаимодействием литературы и визуальных видов искусства. Материалы диссертации могут быть полезны представителям смежных дисциплин (культурологии, эстетики).

Апробация работы. Основные положения диссертации отражены в монографии «Сквозь витражное окно. Поэтика русскоязычной прозы Набокова» (СПб.: «Росток», 2014. – 326 с.) и в ряде статей, посвященных поэтике «непрямого говорения» в русскоязычной прозе Набокова, мифопоэтике, теме энтомологии и герою *Homo cognocsens* как репрезентантам религиозно-мистических и

религиозно-философских идей, художественным способам интермедиального взаимодействия словесно-текстового и визуального (литературы и живописи), связи метафизики Набокова с исихазмом и буддизмом. Результаты исследования использованы при подготовке к изданию произведений Набокова («Посещение музея». СПб. : Азбука, 2004). Материалы диссертации в виде докладов были представлены на научных конференциях, в частности, на международных конференциях «Набоков и Пушкин» (СПб., 1999), Набоковские чтения (СПб., 2004, 2007, 2009, 2015, 2016), «Язык. Литература. Фольклор. Тридцать лет Торуньской русистике» (Торунь, 2015), «Vladimir Nabokov and the Fictions of Memory» (Варшава, 2016); ежегодной всероссийской научной конференции «Печать и Слово Петербурга: Петербургские чтения» (2007–2016). Материалы диссертации использованы в спецкурсе «Славянская мифология и проза Набокова 20–30-х годов», прочитанном его автором в Государственном университете им. В. Беринга в Петропавловске-Камчатском (2004–2006), в спецкурсе «Творческая индивидуальность писателя», прочитанном в Северо-Западном институте печати СПГУТД (2007–2016). Материалы диссертации апробированы также при чтении лекций по курсу «Отечественная литература XX века» в Северо-Западном институте печати СПГУТД (2007–2016).

Объем и структура диссертации. Исследование состоит из Введения, трех глав, Заключения, Списка литературы и Приложения. Объем текста – 413 стр.

Глава I. Миф как метаязык и репрезентант религиозно-философских, религиозно-мистических идей в прозе Набокова 1920–1930-х годов

1.1. Истоки мифопоэтики Набокова

Первые произведения Набокова появились в печати в 1920-е годы – время, которое помимо прочих определений в истории культуры имеет и такое – эпоха «возрождения мифа»[93]. Определение весьма условно. Скорее можно говорить о возрождении интереса к мифу, о стремлении «мифологически» осмыслить мир. На рубеже XIX – XX веков миф оказался в центре внимания философии, литературы и искусства. С первобытной мифологией были связаны также научные исследования и открытия этнографов. В это время в Кембридже и в Оксфорде формируется первая крупная этнографическая школа, занимающаяся исследованием мифа, повлиявшая на литературоведческую методологию того времени.

Пребывание Набокова в Кембридже, где он изучал историю французской и русской литературы, совпало по времени с расцветом знаменитой школы мифологической критики, ведущей методологии, определяющей «дух времени» в гуманитарной среде. Здесь создавались научные работы Дж. Фрэзера[94] и его последователей[95], посвященные сравнительно-этнографическому анализу первобытных культов и выявлению их значения в формировании мифологий и истории религий. Проблемы соотношения верований и обрядов («мифа и ритуала»), тотемизма, аграрных культов и культа огня, пребывания души живого человека вне тела («внешней души») были затронуты в трудах целой плеяды классиков-этнографов эволюционистской школы: В. Смита[96], Э. Тайлора[97], М.

---

[93] Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М. : Наука, 1976. – С. 3, 295–372.
[94] Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. – М. : АСТ, 1998.
[95] Downie R. A. James George Frazer: The Portrait of a Scholar. – London : Warts, 1940. – 189 p.; Murray G. The Classical Tradition in Poetry. – Cambridge : Harvard University Press, 1927. – 274 p.; Weston J. L. From Ritual to Romance. – London : Cambridge University Press, 1920. – XV, 202 p.
[96] Smith W. R. Lectures on the Religion of the Semites: 2d and 3d ser. / ed. by John Day. – Sheffield : Sheffield Academic Press, 1995.
[97] Тайлор Э. Б. Первобытная культура. – М. : Политиздат, 1989.

Мюллера[98] и других. Дж. Фрэзер дополнил их богатым этнографическим содержанием и, будучи литературоведом по основной специальности, придал своим работам живую литературную форму. Все это послужило основанием для формирования кембриджской литературоведческой школы мифологической критики, которое происходило в 1910–1920-е годы. Набоков, в 1922 году с отличием закончивший обучение в Кембридже и получивший дипломом второй степени по литературе и истории, мог встречаться с Фрэзером в Кембриджской библиотеке. Биограф Фрэзера Ангус Дауни, объясняя его огромную эрудицию удивительной работоспособностью, пишет о том, что ученый в течение пятидесяти лет подряд просиживал свой ежедневный двенадцатичасовой рабочий день в библиотеке Кембриджского университета, не давая себе отдыха ни в воскресенье, ни в праздничные дни[99]. Последняя книга Дж. Фрэзера «Творение и эволюция в примитивных космогониях» вышла в 1935 году. Умер ученый в 1941 г. В романе «Подвиг» одному из кембриджских преподавателей русской словесности, чьим мастерством любовался Мартын, Набоков дает имя Арчибальд Мун. Памятуя, что этот роман квалифицирован в набоковедении как «автобиографический»[100], а также учитывая склонность Набокова к языковой игре, это имя можно «срифмовать» с именем немецкого филолога и языковеда, основоположника «астрально-мифологической» теории в фольклористике и религиоведении, которого звали Адальберт Кун. На работы А. Куна, впервые исследовавшего культа огня, опирался Дж. Фрэзер.

В многотомной и самой известной своей работе «Золотая ветвь», публикация которой началась с 1890 года, Дж. Фрэзер сосредоточил внимание на изучении магии и связанных с нею сезонных ритуалов, игравших, по его мнению, очень важную роль в первобытных обществах и оказавших огромное влияние на

---

[98] Мюллер М.: 1) Введение в науку о религии: четыре лекции, прочитанные в Лондонском Королевском институте в феврале – марте 1870 года / пер. с англ., предисл. и коммент. Е. С. Элбакян. – М. : Книжный дом «Университет»: Высшая школа, 2002. – 264 с.; 2) Религия как предмет сравнительного изучения / пер. с фр. и изд. А. М. Гилевича. – Харьков : Типогр. А. Дарре, 1887. – 138 с.; 3) Шесть систем индийской философии. – М. : Искусство, 1995. – 448 с.

[99] Downie R. A. James George Frazer: The Portrait of a Scholar. P. 89, 125, 126.

[100] Аверин Б. В. Дар Мнемозины… С. 333.

художественную культуру древнего человека. Сами ритуалы, считает Дж. Фрэзер, были художественными действиями, а их словесными эквивалентами стали мифы, среди которых важнейший – миф об умирающем и возрождающемся божестве.

В числе последователей и учеников Дж. Фрэзера оказались связанные с Кембриджским университетом литературно одаренные люди, попытавшиеся применить его теории в качестве метода литературоведческих исследований.

Первым исследователем, применившим концепции Дж. Фрэзера для литературоведческих целей, был Э. Чемберс, опубликовавший фундаментальный труд «Средневековая сцена»[101]. В 1910 - 1920-е годы метод становится доминирующим в работах кембриджских мифологических критиков. Наиболее известные из них: «Древнее искусство и ритуал» Дж. Харрисона, «Происхождение аттической комедии» Ф. Корнфорда[102], «От ритуала к роману» Дж. Уэстона[103], «Классическая традиция в поэзии» Г. Мэррея[104]. Если Дж. Харрисон и Ф. Корнфорд занимались древним искусством, как видно из названий, то Дж. Уэстон пытается с помощью «ритуального подхода» объяснить загадки романов о Граале, а Г. Мэррей применяет этот метод для объяснения «Гамлета».

В работах Г. Мэррея впервые ритуально-мифологический метод анализа дополняется глубинно-психологическим, берущим начало у К. Юнга. Так Г. Мэррей связывает трагедию Шекспира с мифом об Оресте. Эта аналогия определяется «коллективным бессознательным» Шекспира, ибо великий драматург, по мнению исследователя, не мог сознательно ориентироваться на миф, потому что ничего о нем не знал. Архетипом Гамлета был Орест. Шекспир извлек этот образ из бессознательного, а не осознанно нарисовал копию, имея перед глазами модель. Гамлет – это современный Орест: глубинные, архетипные сущности этих героев идентичны.

---

[101] Chambers E. K. The Medieval Stage. – Oxford : Oxford University Press, 1925. – Vol. 1. – XLIV, 419 p.; Vol. 2. – VIII, 480 p.
[102] Cornford F. M. The Origin of Attic Comedy. – London : Edward Arnold, 1914. – XXX, 289 p.
[103] Weston J. L. From Ritual to Romance.
[104] Murray G. The Classical Tradition in Poetry.

Особое место среди английских представителей мифологической критики занимает К. Стилл и его популярная книга «Вечная тема» (1936)[105]. Последователи Дж. Фрэзера, рассматривая миф и ритуал как нечто единое, считали календарные аграрные мифы наиболее репрезентативными для всякой мифологии, а миф об умирающем и воскресающем боге – основой для художественного творчества всех времен. В отличие от телесного умирания и воскресения, о которых писали ортодоксальные последователи Дж. Фрэзера, К. Стилл обращает внимание на высшие духовные проявления человека. В книге «The Timeless Theme» он сосредоточил внимание на идее святости, которая, по его убеждению, была всегда присуща человеку, и на стадиях духовного развития - на пути воплощения этой идеи в жизни. И потому «вечной темой» (“the timeless theme”) современной ему художественной литературы К. Стилл назвал повествование о духовном падении и последующем нравственном возрождении человека. Выражение «вечная тема» становится основанием для введения термина мономиф.

Идеи мономифа развивает и Ю. М. Лотман в избранных статьях о сюжетном пространстве русского романа. Нельзя не заметить некоторого сходства концепций: «вечной темы» К. Стилла и размышлений Лотмана о многократно воспроизводящейся в сюжете русского романа XIX века мифологической модели, в центре которой – преображение внутренней сущности героя. «Раскольников, Митя Карамазов, Нехлюдов <…> будут совершать преступление или осознавать всю преступность «нормальной» жизни, которая станет осознаваться как смерть души. Затем будет следовать Сибирь (= смерть, ад) и последующее воскресение»[106]. Данная мифологическая схема сюжетного развития, по Лотману, лежит в основе парадигмы художественного мышления вплоть до конца XIX века, когда в романе «Мелкий бес» (1902 / 1905) эта глубинная сюжетная схема, ориентированная на возрождение «раскаявшегося

[105] Still C. The Timeless Theme. – London : Nicholson and Watson, 1936. – VIII, 244 p.
[106] Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. – Таллин : Александра, 1993. – Т. 3. – С. 102.

грешника», не нарушилась. Таким образом, роман Ф. Сологуба знаменует смену парадигм художественного мышления.

Кембриджская литературоведческая школа мифологической критики с ее требованием фундаментального знания древних мифов, западных и восточных мифологий, открывала удивительные перспективы, давала возможность человеку XX века приобщиться к корневым основам мирового искусства и в то же время осознать собственную национальную идентичность.

С какой-либо точностью определить круг чтения Набокова в Кембридже, к сожалению, невозможно. Но представляется, что помимо работ представителей кембриджской литературоведческой школы мифологической критики, Набоков, с отличием закончивший обучение в Кембриже, не мог не изучать компаративистские исследования профессора Оксфордского университета М. Мюллера[107], основоположника сравнительной религии и мифологии, переводчика Упанишад, Джаммапады, ведийских гимнов и буддийских текстов, под редакцией которого было издано монументальное издание «Ригведы» в 6 томах (1849 – 1874). Писателю, вероятно, были известны работы французских фольклористов и научные труды русской мифологической школы XIX века[108], а также близкого к ней А. Н. Веселовского, разрабатывающего компаративистский метод. Ряд фундаментальных работ А. Н. Веселовского[109] посвящен историко-сравнительному изучению славянских сказаний и западных легенд, исследованию истории литературного общения между Востоком и Западом. Ученого интересовали такие вопросы как, например, бытование некоторых сюжетов

[107] Мюллер М.: 1) Введение в науку о религии: четыре лекции, прочитанные в Лондонском Королевском институте в феврале – марте 1870 года; 2) Шесть систем индийской философии; 3) Религия как предмет сравнительного изучения.

[108] Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства : в 2 т. – СПб. : Издание Д. Е. Кожанчикова; Тип. товарищества «Общественная польза», 1861; Афанасьев А. Н.: 1) Мифы, поверья и суеверия славян: Поэтические воззрения славян на природу : в 3 т. – М. : ЭКСМО; СПб. : Terra Fantastica, 2002; 2) Несколько слов о соотношении языка с народными поверьями // Афанасьев А. Н. Происхождение мифа. – М. : Индрик, 1996.

[109] Веселовский А. Н.: 1) Валькирии – Welis, ‘Ηλυσιον πεδιον, Вила – Viola // Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха.– М. : Тип. Имп. Академии наук, 1889. – Вып. 5. – С. 261–280; 2) Генварские русалии и готские игры в Византии // Журнал Министерства народного просвещения. – 1885. – Ч. 241, № 9. – С. 7–18; 3) Данте и символическая поэзия католичества // Вестник Европы. – 1866. – Кн. 12. – С. 152–176.; 4) Заметки и сомнения о сравнительном изучении средневекового эпоса // Журнал Министерства народного просвещения. – 1868. – Ч. 140, № 10–12. – С. 282–359; 5) Опыты по истории развития христианской легенды // Там же. – 1877. – Ч. 189, № 2. – С. 186–252.

соломоновых сказаний, которые присутствуют в памятниках индийской литературы, в еврейских и мусульманских легендах, а позднейшие отголоски - в русских духовных стихах и кельтских народных преданиях. Творчество Набокова обнаруживает прекрасное знание славянской мифологии и соотносимо со многими трудами А. Н. Веселовского, а также некоторыми работами А. А. Потебни[110] и его последователей. Мифопоэтика Набокова связана с книжным знанием эзотерических учений, с трудами по этнографии, религиоведению, фольклористике и не может быть изучена без обращения к этим источникам.

Помимо этого мифопоэтика Набокова укоренена в литературной традиции. Обращенность к мифу, оперирование мотивами античной, библейской, германской, скандинавской, славянской, иранской и других мифологий в качестве элементов романного сюжета или способов организации повествования, начиная с символизма, становится характерной особенностью литературы XX века. Определяя свойства мифа Нового времени, Д. Е. Максимов в статьях, посвященных лирике А. Блока, пишет о том, что в литературе символизма миф пропущен через индивидуальное сознание с его рефлексией и авторским свободным отношением к изображаемому: «Художественный миф, в отличие от древнего, широко открыт историческому содержанию, которое может совмещаться в нем с космизмом, универсальным антропологизмом, а иногда и рудиментарным архаизмом древнего мифа. Но и древний и новый миф в равной степени вырастают лишь в соседстве с неизвестным, внося в непознаваемое или хаотичное стройность и осмысленность мирового закона»[111].

З. Г. Минц, характеризуя символистский «текст-миф», размышляет об особенностях его функционирования: «в “неомифологических” текстах русского символизма <…> план выражения задается картинами современной или исторической жизни или историей лирического “я”, а план содержания образует

[110] Потебня А. А.: 1) Из записок по теории словесности. – Харьков : Изд-во М. В. Потебни, 1905. – 644 с.; 2) Слово и миф. – М. : Правда, 1989. – 623 с.; 3) О купальских огнях и сродных с ними представлениях // Потебня А. А. Символ и миф в народной культуре. – М. : Лабиринт, 2000. – С. 398–418; 4) О мифическом значении некоторых обрядов и поверий. – М. : Университетская типография, 1865. – 422 с.

[111] Максимов Д. Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сборник. – Тарту, 1978. – [Вып.] 3. – С. 5–6. – (Ученые записки Тартуского гос. ун-та; Вып. 459).

соотнесение изображаемого с мифом. Миф <…> получает функцию “языка”, “шифра-кода”, проясняющего тайный смысл происходящего»[112].

Расшифровыванию мифа как «шифра – кода» в набоковедении посвящено немало исследований[113] последних лет. Миф рассматривается как тематический и структурный источник романов и рассказов Набокова, определяющий интертекстуальную глубину его текстов, ориентированных на интеллектуально-игровой диалог с читателем. Большинство набоковедов усматривают в мифопоэтике Набокова связь с традицией мифологизирования, разработанной литературой европейского модернизма. Он дублирует персонажей образами из различных мифологий, литературных и исторических источников, подчеркивая универсализм ролей и ситуаций; прибегает к символизации вечных метафизических начал, исторически воплощенных в концепции циклических повторений, а поэтически – в системе лейтмотивов. Его прозе присуща ирония и пародийная травестия, например, античных мифов, дабы подчеркнуть контраст современной слабости и «измельчания» – с величием древнего мифа и эпоса.

Среди исследований русскоязычной прозы Набокова немало работ, посвященных выявлению и анализу мифологических античных и библейских источников его романов и рассказов, тематической и структурной связи некоторых его произведений с русской волшебной сказкой, со славянскими мифологическими сюжетами. Особенно следует отметить одно из ранних (1977) исследований Эдит Хейбер[114], в котором она обнаруживает ряд сказочных аллюзий в романе «Подвиг» и указывает на значение русского фольклора для поэтики романа. По Хейбер, определяющими для понимания «Подвига» являются мотивы народной сказки «Волшебное кольцо» и сюжет о мифическом звере

---

[112] Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Творчество А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сборник. – [Вып.] 3. – С. 92–94.

[113] Долинин А. А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. – СПб. : Академический проект, 2004. – 400 с.; Сконечная О. Ю. Вечный жид в творчестве Набокова: тема Пушкина и Чернышевского // А. С. Пушкин и В. В. Набоков : сб. докл. междунар. конф. 15–18 апреля 1999 г. С. 179–188; Завьялов-Левинг Ю. Убить дракона: Георгиевский комплекс в рассказе Набокова «Весна в Фиальте // Russian Language Journal. – 1998. – Vol. 52, № 171–173. – С. 159–178; Погребная Я. В. Актуальные проблемы современной мифопоэтики : учеб. пособие. – М. : Флинта, 2011. – 177 с.; Бугаева Л. Мифопоэтика сюжета об Орфее и Эвридике в культуре первой половины XX века // Бугаева Л. Литература и *rite de passage*. – С. 9–30.

[114] Haber E. C. Nabokov’s «Glory» and the Fairy Tale // Slavic and European Journal. – 1977. – Vol. 21, № 2. Summer.

Индрике из духовного стиха «Голубиная книга». Мифологические подтексты романа «Король, дама, валет» исследует Д. З. Йожа, обращаясь к одному из древнейших сюжетов о пророчестве и пророках, связанных с евангельской историей Иоанна Крестителя и с ветхозаветной Книгой пророчеств Даниила. По мнению автора, этот сюжет становится «фоном набоковского романа и центром набоковских размышлений о назначении писателя»[115]. Ряд реминисценций, аллюзий и цитат из Библии, мифологических античных и фольклорных претекстов, поддерживающих интратекстуальные связи между отдельными элементами мотивной структуры набоковских текстов, находит А. Долинин, предлагая в комментариях, статьях и монографии «”поэтическое” прочтение русскоязычной прозы Набокова»[116]. Среди фольклорных источников он выделяет волшебные сказки, былины и духовные стихи. Так, странствия Мартына, героя романа «Подвиг», А. Долинин уподобляет не только трудам мифического зверя Индрика, как это делает Э. Хейбер, но и сюжетам о добывании героями волшебных сказок живой воды или молодильных яблок, а также подвигу Егория (в духовных стихах - сына Софии-премудрой), «отправившегося освобождать святую Русь от злого царищи Демьянища»[117]. Справедливо положение А. Долинина о том, что, ориентируясь на мифопоэтические модели и приемы мифологизации текста, разработанные литературой европейского модернизма, «Набоков не пытается привязать сюжет к какому-то одному мифу. Вместо этого он использует принцип множественного тематического параллелизма»[118], актуализируя не только мифологические, но и литературные претексты.

О. Дарк в комментариях к первому, вышедшему в 1990 г. собранию сочинений Набокова представил множество примеров «случайных», казалось бы, слов (названий, фамилий), намеков, указаний, связанных с античной мифологией, которых герои «не слышат». Например, «название фирмы «Фатум» в «Короле,

[115] Йожа Д. З. Мифологические подтексты романа «Король, дама, валет» // В. В. Набоков: Pro et contra. – [Т. 2]. – С. 662–695.
[116] Долинин А. А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. С. 15.
[117] Там же. С. 88–89.
[118] Там же. С. 88.

даме, валете»[119] или упоминание танцовщицы из «Эреба» как предостережение в «Подвиге». О. Дарк замечает, что в русскоязычной прозе Набокова аллюзия на миф - одно из поэтических средств, определяющих интертекстуальную глубину его текстов. Он также считает, что мифологические мотивы в некоторых рассказах и романах Набокова выступают как сюжетообразующие. Внешне нейтральные приметы пейзажа у Набокова часто оборачиваются символами, и тогда «личное переживание героя обретает обобщенное значение, «укореняясь» в известной мифологической схеме». Так, например, деталь городского пейзажа «черное плечо каменного Орфея» на «углу оперы» прочно связывает сюжет рассказа «Возвращение Чорба» с мифом об Орфее, потерявшем жену и спустившимся за ней в царство Аида »[120].

Нора Букс в монографии «Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Набокова» находит множество аллюзий к античной мифологии в романе «Подвиг» (1932). Она прочитывает «Подвиг» как роман-миф, который моделируется по образцам «Одиссеи» и «Энеиды» – двух канонических произведений о странствующем герое. «В реальном пространстве романного мира то и дело проступают черты пространства мифологического, уже обжитого героями Вергилия и Гомера»[121]. Аллюзии на Вергилия Н. Букс видит в некоторых сюжетных фрагментах романа: «любовная связь Мартына с Аллой Черносвитовой в Греции – аллюзия на роман Энея с Дидоной, карфагенской царицей»[122]. Соня же исполняет в повествовании «традиционную для мифологических поэм роль «задерживающей женщины» и является романным воплощением образа Цирцеи из «Одиссеи» Гомера»[123]. Таким образом, «Энеида» Вергилия – это текст-адресат, «аллюзией на который служит весь роман» Набокова. И именно этот текст-адресат наполняет «Подвиг» смыслом[124].

---

[119] Набоков В. Собр. соч. : в 4 т. – М. : Правда; Огонек, 1990. – Т. 2. – С. 444 (Примеч. О. Дарка).
[120] Там же. Т. 1. С. 415 (Примеч. О. Дарка).
[121] Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах Владимира Набокова. С. 72.
[122] Там же. С. 79.
[123] Там же. С. 82.
[124] Там же. С. 86.

С подобной категоричностью трудно согласиться, особенно памятуя восходящие к Пекка Тамми размышления о полигенетичности набоковской прозы. Исследуя интертекстуальные стратегии, которые Набоков мог использовать в игре с читательским культурным сознанием, Пекка Тамми пишет о том, что в текстах Набокова или в его отдельных сегментах актуализируются не один только подтекст или литературный источник, а целое множество. При интерпретации отдельных примеров из прозы Набокова «читателю следовало бы не останавливаться после обнаружения одного источника, <…> а перейти к поискам других возможных глубоко скрытых подтекстов»[125].

Одно из интересных исследований последних лет, связанных с мифом и мифопоэтикой, – монография Л. Бугаевой «Литература и *rite de passage*»[126]. Развивая концепцию «мономифа», определяющего художественную парадигму искусства разных веков, размышляя о культурных сдвигах начала XX века и смене художественной парадигмы, Л. Бугаева приходит к выводу, что мифом, определившим основную сюжетную линию в литературе и художественный поиск в других видах искусства XX века, явился миф об Орфее и Эвридике. Мотивы эротической любви и мистического знания организуют многие художественные произведения начала XX в., где варьируется сюжет об Орфее и Эвридике. Задумываясь о причинах популярности этого мифа, она выделяет основную философскую интенцию обращенных к нему авторов: Брюсов, Белый, Кузьмин, Рильке, Кокто, Набоков и многие другие интерпретируют сюжет мифа в духе «мистического познания, преодолевающего границу между жизнью и смертью и изменяющего наши представления о человеческом существовании»[127]. Между медиативной ролью Орфея и его причастностью к тайне, в том числе и к тайне творчества, существует связь. Фигура Орфея как медиатора между мирами имела огромное значение в религиозно-философском учении орфиков. Нельзя не согласиться с утверждением Л. Бугаевой о близости отдельных аспектов поэтической системы Набокова к основной модели орфических мифов:

[125] Тамми Пекка. Заметки о полигенетичности в прозе Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra. [Т. 1]. С. 516.
[126] Бугаева Л. Литература *и rite de passage*. – СПб. : Петрополис, 2010. – 408 с.
[127] Там же. С. 26.

«…открываемая в дионисийских мистериях тайна бессмертия – одно из основных утверждений орфиков, которые считают, что «Дионис равно жив в макрокосме и микрокосме; смерти нет для души, как и для Бога». В то же время Набоков переводит гносеологический вопрос <…> в плоскость художественного мышления, связывая его с темой творчества. <…> Фигура творца (художника или писателя, поэта) получает особую значимость в гносеологическом аспекте»[128].

Представляя человеческую жизнь как последовательность переходов из одного состояния в другое, из одной среды в другую, ставящих человека в промежуточную ситуацию между мирами, Л. Бугаева формулирует гипотезу о существовании дискурса перехода – «отражения этого состояния в рамках дискурсивных систем»[129]. Она рассматривает различные формы и модели перехода в русской художественной прозе XX и начала XXI в.: орфическую медиацию с центральной ролью Орфея как медиатора между мирами; спиритуальную трансформацию, путешествие-quest, отражающее «процесс самопознания как некое состояние переходности, связанное с изменением ментального ландшафта»[130], ассоциируемое с пространственными образами, недостижимыми в реальной географии; литературный протокол умирания и другие. Дискурсивные стратегии переходности автор связывает с мифологическими сюжетами, реализующимися в литературном и художественном гипертекстовом пространстве. Помимо мифа об Орфее и Эвридике, считает Л. Бугаева, одним из значимых мифологических метасюжетов прозы рубежа веков явилась новозаветная история чудесного обращения Савла, его перехода к истинной вере. Эта история рождает литературные варианты мифа о пути в Дамаск, «в новый мир, а на деле – о выходе за пределы своего прежнего «я»[131]. Миф о переходе в другую субъектность через смерть «внешнего» человека к воскресению (пробуждению) «внутреннего», сопровождающийся мотивом неузнавания и сменой имени, автор исследования соотносит со смертью-

[128] Там же. С. 25.
[129] Там же. С. 3.
[130] Там же. С. 5.
[131] Там же. С. 30.

воскресением Иисуса Христа. Таким образом, миф о пути в Дамаск в пределах одного текста совмещает «две сюжетные схемы: парадигму второй половины XIX в., основанную на духовном преображении героя (движение - переход в новую субъектность), и парадигму первой половины XX в., в центре которой преодоление границы между жизнью и смертью (переход в новую телесность)»[132]. Л. Бугаева считает миф о Дамаске рубежным мифом, сигнализирующим о смене художественной парадигмы.

Миф об Орфее и Эвридике автор исследования связывает также с мотивом бесконечного поиска заветной цели, затерянного в океане острова Thule, нахождение которого равносильно обретению потерянного рая. В античной традиции остров Thule связан с представлениями об «островах блаженных», местах обитания людей после смерти. И целью путешествия-поиска Ultima Thule является раскрытие тайны смерти и бессмертия. Л. Бугаева находит, что не только в античной традиции, но и в кельтских легендах острова на севере ойкумены входят в состав сакральной географии. Остров Thule – это место передачи магического знания, предполагающей инициацию. Таким образом, Thule исполняет роль сакрального инициирующего центра, родины богов и героев.

Концепция Л. Бугаевой о метамифологических сюжетах, реализующихся в литературном гипертекстовом пространстве XX–XXI вв. и определяющих дискурсивные стратегии переходности, очень убедительна. Но, как и многие исследования, моделирующие систему на основе общих для широкого ряда текстов закономерностей, ее работа не всегда точна в отношении индивидуальной поэтики автора. С некоторыми выводами, касающимися поэтики русскоязычной прозы Набокова трудно согласиться. Так, говоря о бытовании сюжета об Орфее и Эвридике в его творчестве, Л. Бугаева выделяет элементы, которые, дополняя и уточняя развертывающийся в ряде произведений мифологический сюжет, образуют гипертекст, в основе которого лежит история героя, потерявшего любимую женщину и осуществляющего поиск путей ее возвращения. Ключевым в гипертекстовом пространстве автор видит рассказ «Возвращение Чорба» (1925),

[132] Там же. С. 48.

с которым соотносятся рассказы «Ужас» (1927), «Посещение музея» (1938), «Ultima Thule» (1942) и роман «Bend Sinister» (1947). Надо заметить, что этот ряд рассказов, подтверждающих концепцию автора, следовало бы существенно расширить, в частности, в него необходимо включить «Весну в Фиальте» (1936). Кроме того, в набоковский гипертекст Л. Бугаева не включает романы «Машенька» (1926) и «Подвиг» (1932), хотя в этих произведениях также усматривается инвариантное развитие мифа об Орфее и Эвридике.

Л. Бугаева точно замечает, что мифологический сюжет, построенный на «пространственной (здесь – там, «этот» мир – «тот» мир) и алетической (невозможно – возможно вернуть умершего к жизни) модальностях с акцентированием биспациального характера пространства, актуализирует как вопрос о природе жизни и смерти, так и <…> вопрос о возможности / невозможности перехода из одного мира в другой»[133]. Поиском ответа на этот гносеологический вопрос заняты герои Набокова, стоящие в конце пути на пороге в вечность, в молчании, символизирующим обретение мистического знания о тайнах мира. Однако, встраивая анализ набоковского гипертекста в концепцию дискурсивных стратегий переходности и смены парадигм художественного мышления в начале XX века, Л. Бугаева приходит к следующему утверждению: «Орфей, нарушающий привычные представления о телесных границах и размыкающий тем самым тело-тюрьму, оказался образным воплощением глубинной мифологической схемы сюжетного развития, которая в начале XX в. сменила прежнюю (основанную на духовном изменении героя). Выход за пределы своего тела при неизменности субъектного содержания определил сюжетное развитие многих произведений в первой половине XX в. (в частности, повести Булгакова «Собачье сердце» и романа «Мастер и Маргарита»). На примере произведений Набокова видно, что литературе, ставящей во главу угла духовное перерождение героев, пришел конец: набоковские герои (за исключением Гумберта в романе «Лолита», 1955) духовно не меняются»[134].

[133] Там же. С. 20.
[134] Там же. С. 29.

Это утверждение «работает» лишь в пределах гипертекста, который выстраивает автор теории, исследуя эволюционную логику художественных систем, и ложно по отношению к значимым и знаковым произведениям Набокова, например роману «Машенька» (1926) или рассказу «Весна в Фиальте» (1936), а также некоторым другим набоковским текстам, анализ которых является частью представленного диссертационного исследования.

Отправляясь в прошлое, вслед за утраченной возлюбленной, и Ганин в романе «Машенька», и Васенька, герой рассказа «Весна в Фиальте», творят новый миф о любви, обретая ее. Воспоминание в этих произведениях обладает особой действенной силой. Воспоминание осуществляется героями как акт пробуждения, как деяние, результатом которого оказывается их духовное воскресение и претворение Хаоса в Космос. Невозможно вернуть «Эвридику»: Нина в рассказе «Весна в Фиальте» «оказалась все-таки смертной» [Р 4: 582][135], Машенька – чужой женой. Но цель спиритуальных путешествий героев названных произведений Набокова несколько иная: любовью возродить собственную душу. Память и воображение реконструируют и созидают из «заветных подробностей» [Р 4: 162] мифологизированный и сакрализованный «хронотоп любви», подобный месту силы у древних, или тому, о чем Пушкин писал в стихотворении «Царское Село» (1823): «…волшебные места, / Где я живу душой»[136]. Попасть туда возможно лишь с помощью такого воспоминания, которое равнозначно инициации.

Мифопоэтика Набокова выходит за рамки модернистской традиции мифологизирования. Он использует миф в качестве репрезентанта опыта религиозно-мистических переживаний экстатически переходных состояний любви, творчества и смерти как рефлектируемого интенционального состояния. Индивидуальный по природе своей, отражаясь в мифе, этот опыт обретает интерсубъективность. Тому, каким образом функционирует миф как метаязык-

[135] Набоков В. Собр. соч. русского периода : в 5 т.– СПб. : Симпозиум, 2000.– Т. 4. Здесь и далее тексты Набокова русского периода цитируются по этому источнику, обозначенному в тексте сокращением Р (русский период) с номерами тома и страниц в квадратных скобках.
[136] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 19 т. – М. : Воскресенье, 1995. – Т. 8, ч. 1. – С. 285.

репрезентант религиозно-мистических переживаний и религиозно-философских идей посвящены следующие разделы главы диссертационного исследования, где представлен анализ набоковских романов и рассказов 1920–1930-х годов.

1.2. Библейско-новозаветная и славянская мифология в рассказах Набокова 1920–1930-х годов

В набоковедении существует немало работ, посвященных обнаружению присутствия мифа и анализу характера его функционирования в русскоязычной прозе Набокова. Помимо античных мифологических параллелей[137], библейских реминисценций[138] и аллюзий[139], мифологических мотивов, развиваемых славянским фольклором[140], в некоторых художественных текстах Набокова исследователи находят отсылку к скандинавскому, древнегерманскому эпосу[141], а также к египетской и даже древней шумерской мифологиям[142].

Миф является частью того, о чем говорит набоковская проза. Тогда, согласно известному тезису, – об этом она же и умалчивает[143]. Необходимо вывести из зоны молчания ту часть «несказанного»[144] в текстах Набокова, которая восходит к библейско-новозаветной мифологии и архаическому прамифу в его национальном славянском изводе.

В ранних рассказах, например, «Нежить» (1921), «Слово» (1923), «Гроза» (1924), «Удар крыла» (1924) Набоков прибегает к мифологической образности достаточно прямолинейно, обращаясь к магистральным для него в будущем темам Родной земли и творческого дара, избранничества. «Нежить», написанная в жанре рождественского рассказа, была опубликована в православное Рождество, 7 января 1921 года. Под бой часов, двенадцать раз подряд раздается стук в дверь: внимание героя – «мечтателя» переносится на теневую сторону реальности. Происходит чудо: его собеседником оказывается «прежний Леший, задорная

---

[137] Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах Владимира Набокова. См. гл. III. Приобщение к таинству.
[138] Сконечная О. Ю. Вечный жид в творчестве Набокова: тема Пушкина и Чернышевского. С. 179–188.
[139] Долинин А. А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове.
[140] Haber E. C. Nabokov's «Glory» and Fairy Tale.
[141] Погребная Я. В. Актуальные проблемы современной мифопоэтики : учеб. пособие.
[142] Завьялов-Левинг Ю. Убить дракона: Георгиевский комплекс в рассказе Набокова «Весна в Фиальте». Р. 163–171.
[143] Хайдеггер М. Путь к языку // Хайдеггер М. Время и бытие. – М. : Республика, 1993. : «Молчание, которое люди склонны подчинять говорению как его источнику, есть уже некое соответствие» - С. 270.
[144] Там же. С. 270.

нежить», который в эмигрантском настоящем зашел проведать того, с кем «резвились вместе, аукались… Там – на родине» [Р 1: 29].

В славянской мифологии нежить – Лешие, Водяные, Домовые, Полевые, – воплощали идею анимизма. Это духи-«хозяева» леса, реки, дома, поля. Леший – «хозяин» леса. В энциклопедических источниках по русской мифологии находим, что назначение Лешего, следить, чтобы в его хозяйстве не навредили. Отношение к Лешему в народе было двойственным: он одновременно, и нечистая сила, и справедливый дух. Хорошим людям он помогает выйти из леса. А плохих – запутывает, заставляет ходить кругами, наказывает за неправедное поведение. Ему приписывают многие лесные звуки, особенно вызванные ветром: он поет голосом без слов, бьет в ладоши, свищет, аукает, плачет – пугает[145].

Портрет Лешего, созданный Набоковым в рассказе, позволяет предположить о том, что он изучал и неплохо знал славянскую мифологию. А. Н. Афанасьев пишет, что Леший часто предстает в образе родственника, соседа, знакомого, может принимать и образ умершего человека. Для человеческого образа Лешего характерно стремление скрыть свое лицо, отсутствие бровей и ресниц, правый глаз часто неподвижен и больше левого[146]. В рассказе Набокова портрет соотносим с мифологическим источником, но также вызывает и интермедиальные ассоциации, отсылая к картине М. А. Врубеля «Пан» (1899): «Правый глаз был еще в тени, левый пугливо глядел на меня, продолговатый дымчато-зеленый; и зрачок рдел, как точка ржавчины… А этот мшисто-серый клок на виске, да бледно-серебристая, едва приметная бровь» [Р 1: 29]. В поздних быличках леший одет в современную одежду: сапоги, кепку. Описывается он как человек с клиновидной головой и заостренными ушами, волосами, зачесанными налево[147]. У Набокова: «Глаза его блестели, как мокрые листья, руки скрещены были, и в зыбком отблеске заплывшей свечи странно-странно мерцали бледные волосы, налево зачесанные» [Р 1: 31].

---

[145] Мадлевская Е. Л. Леший // Русская мифология : энциклопедия. – М. : Эксмо, МИДГАРД, 2005. – С. 314–327.
[146] Афанасьев А. Н. Древо жизни и лесные духи // Афанасьев А. Н. Мифы, поверья и суеверия славян: Поэтические воззрения славян на природу. Т. 3. С. 655–656.
[147] Круглый год: Русский земледельческий календарь / сост. А. Некрылова. – М. : Правда, 1989. – С. 254, 326–329.

Леший, явившийся к «мечтателю» в виде старого знакомца, рассказывает о том, как пришедшие к власти «безумные землемеры» уничтожили его леса, рисует картины лютой, насильственной смерти многих людей, которая заставляет бежать, изгоняет духов родной земли. Вынужден спасаться и «бедняга Водяной»: «Нынче, говорит, все только мертвецы плывут, видимо-невидимо, а влага речная, что руда, густая, теплая, липкая; дышать нечем…» [Р 1: 31].

Природным духам не находится места в новой России. Леший оставляет свой дом и эмигрирует вслед за людьми, изменяя свою внешность – «в мужичка перекинулся, в бродягу с котомкой, да и ушел совсем: прощай Русь!» [Р 1: 31]. Но если эмигрантам на чужбине тяжко, то природным духам без родной земли - не выжить. Леший пришел к «мечтателю» не просто проведать и разделить тоску, он пришел проститься перед смертью и завещать что-то очень важное: «Друг – я скоро умру, скажи мне что-нибудь, скажи, что любишь меня, бездомного призрака, подсядь ближе, дай руку…» [Р 1: 31].

Происходит рождественское чудо: из рук в руки Леший – дух русских лесов - передает «мечтателю» свою мифологическую миссию: дар поддерживать жизнь в родной земле, любовью сохранять ее в вечности: «Когда я свет зажег, уж никого не было… никого… Только в комнате чудесно-тонко пахло березой да влажным мхом…» [Р 1: 31]. Этим запахом «дышат» пейзажи в рассказах и романах Набокова, где «прежний Леший, задорная нежить» находит себе долгожданный дом. (Родовое имение героя романа «Дар» (1938) Федора Годунова-Чердынцева, наделенного автобиографическими чертами, называется «Лешино»).

В другом рождественском рассказе «Слово», опубликованном 7 января 1923 года, мысль о спасении родной страны, «умирающей в тяжких мороках» [Р 1: 33], приводит героя-рассказчика за помощью в рай. Первый и единственный раз в русскоязычной прозе Набоков создает образ рая, опираясь на традиции жанра видений, популярного в средневековой религиозной литературе.

О знании Набоковым средневековой религиозной литературы можно судить не только на основании того, что он получил образование в Кэмбридже, где изучал французскую и русскую литературу и историю, но и потому, что в

некоторых его ранних рассказах и романах встречаются открытые образные аналогии и сравнения со средневековыми религиозными источниками. Например, в рассказе «Месть» (1924) герой, придумывая самый мучительный, самый изощренный вид убийства жены, «в сотый раз перебирал все пытки, описанные путешественниками и средневековыми учеными» [Р 1: 56]. Или в романе «Король, дама, валет» (1928) развернутая в нескольких предложениях метафора, передающая состояние героя, которому путешествие в отделении третьего класса поезда напоминало «камеру ужасов» [Р 2: 137], отталкивается от образов, восходящих к средневековой европейской мистерии. Сцена, на которой разыгрывалась мистерия, как и кукольный вертеп, обычно состояла их трех частей: ад, пургаторий (от лат. purgatorium – «чистилище»), парадиз (рай): «Переход из третьего класса, где тихо торжествовало чудовище, представился ему как переход из мерзостного ада, через пургаторий площадок и коридоров, в подлинный рай. Старичок кондуктор, давеча пробивший ему билет, <…> казался ему убог и полновластен, как апостол Петр. Какая-то лубочно-благочестивая картина, испугавшая его в детстве, опять странно ожила. Он обратил кондукторский шёлк в звук ключа, отпирающего райский замок. Так, в мистерии, по длинной сцене, разделенной на три части, восковый актер переходит из пасти дьявола в ликующий парадиз» [Р 2: 137–138].

В популярном в европейском средневековье жанре видений души спящих людей, сопровождаемые ангелами, попадают в потусторонний мир и путешествуют по аду, чистилищу и раю. Там они получают знание и «вразумление» (жанр не лишен дидактизма) и от того, что видят своими глазами, и в комментариях ангелов. Это помогает изменить их земную жизнь, сделать ее праведной.

Герой Набокова оказывается в раю, унесенный «вдохновенным ветром сновидения» [Р 1: 32]. В описании рая автор также следует традиции видений, где используются «золотые», «серебряные» «драгоценных камней» эпитеты: «под чистым небом, сплошь золотым, в необычайной горной стране <…> душа была охвачена ощущением божественной разноцветности, воли и вышины» [Р 1: 32].

Здесь «бирюзовые райские птицы в радужных венцах <…> и сказочные шелка деревьев, цветущих между скал»; хрустальный гул ветра и сонмы ангелов, устремленные на райский праздник. Но герой «ослепленный, трясущийся, нищий, стоял на краю дороги», как незваный гость, и ангелы проходили мимо, не замечая его. Тогда он взмолился о помощи: «Эта мысль, это голое пламя страданья, была мысль о земной моей родине <…> – Милосердный, серый ангел, ответь же мне, помоги, скажи мне, что спасет мою страну?» [Р 1: 32, 35].

Случилось чудо: в ответ, «на мгновенье обняв плечи мои голубиными своими крылами, ангел молвил единственное слово, – и в голосе его я узнал все любимые, все смолкнувшие голоса. <…> Пролилось оно благовоньем и звоном по всем жилам моим, солнцем встало в мозгу, – и бессчетные ущелья моего сознанья подхватили райский сияющий звук. Я наполнился им; тонким узлом билось оно в виску, влагой дрожало на ресницах, сладким холодом веяло сквозь волосы, божественным жаром обдавало сердце» [Р 1: 35].

Преображение героя напоминает преображение пушкинского пророка, но только оно выдержано в «райских» тонах. Герой получает пророческое знание не как избранник в стихотворении Пушкина, а в ответ на мольбы о спасении прекрасной страны, погрузившийся в страшный «черный обморок». Спасет Россию только слово. В финале рассказа, проснувшись, герой не помнит это слово, которое он прокричал в раю.

Такой финал может быть прочитан как ироничный отказ Набокова от претензий на роль пророка или иначе. В рассказе 1923 года появляется главная тема, которой будет «пропитано все, что он писал» позже, – тема, которую Вера Набокова в «Предисловии» к посмертному изданию русских стихов мужа (1979) называет «потусторонность»: это «тайна, которую [он] носит в душе и выдать которую не должен и не может»; это то, что «давало ему невозмутимую жизнерадостность и ясность даже при самых тяжких переживаниях»[148].

Если в рождественских рассказах «Нежить», «Слово» жанр мотивирует введение мифологических персонажей и обуславливает характер сюжета, то в

[148] Набоков В. Стихи / предисл. В. Набоковой. С. 3–4.

«Грозе» (1924) Набоков прямо обращается к мифологическому сюжету об огненной колеснице, Илии пророке – громовержце, о вознесении Илии пророка на небо и о его ученике Елисее.

В Библии в четвертой книге Царств повествуется о том, как Елисей видит вознесение Илии в огненной колеснице на небо. Сама способность увидеть это становится условием наследования божественного дара.

«Когда они перешли, Илия сказал Елисею: проси, что сделать тебе, прежде, чем я буду взят от тебя. И сказал Елисей: дух, который в тебе, пусть будет во мне вдвойне.

И сказал он: трудного ты просишь. Если увидишь, как я буду взят от тебя, то будет тебе так; а если не увидишь, не будет.

Когда они шли дорогою разговаривали, вдруг явилась колесница Израиля и конница его! И не видел его более. И схватил он одежды свои, и разодрал их на две части» (4 Цар. 2, 9 – 12).

В рассказе «Гроза» Набоков рисует встречу двух старых знакомых, выстроенную по принципу: «Все было встарь. Все повторится снова. // И сладок нам лишь узнаванья миг»[149]. Этот принцип цикличности символизирует колесо огненной колесницы, потерянное Илией пророком и найденное героем – «случайная» причина встречи. Громовержец не может снизойти на землю в своем божественном облике: соприкасаясь с землей, он превращается в старьевщика. И лишь герой-избранник может угадать в нем истинную сущность. В свою очередь, «старьевщик» Илия мгновенно узнает в герое ветхозаветного Елисея в его временном иновоплощении (он «подмигнул» и по-приятельски потребовал: «отыщи-ка» колесо).

Набоков обыгрывает библейскую легенду, его герой – избранник уже потому, что способен был увидеть «ночное воздушное крушение [Р 1: 150], найти колесо, ставшее своеобразным «паролем» для узнавания в старьевщике Илии, а в себе самом – Елисея. И подтверждением самоидентификации является последнее видение: «Я поднял голову. Илья карабкался вверх по крыше, и железный обруч

[149] Мандельштам О. Tristia // Мандельштам О. Собр. соч. : в 4 т. –М. : ТЕРРА, 1991. – Т. 1. – С. 73.

поблескивал у него за спиной. Над черными трубами оранжевой кудрявой горой стояло заревое облако, за ним второе, третье, <…> пророк, поднявшись до гребня крыши, спокойно и неторопливо перебрался на облако и стал лезть верх, тяжело ступая по рыхлому огню. Солнце стрельнуло в его колесо, и оно сразу стало золотым, громадным, – да и сам Илья казался теперь облаченным в пламя, сливаясь с той райской тучей, по которой он шел все выше, все выше, пока не исчез в пылающем воздушном ущелье» [Р 1: 150]. Гроза становится моментом истины для героя.

Известный мифологический сюжет Набоков превращает в метафору природы божьего дара творца – художника.

В рассказе «Удар крыла» (1924) также представлен один из персонажей библейско-новозаветной мифологии – ангел, который оказывается ангелом смерти. Героиня рассказа - «светописная дива, вырвавшаяся на волю», «летучая Изабель» – в реальности англичанка, участвующая в лыжных состязаниях – прыжках с трамплина В финале Изабель, скользнув по трамплину, «взлетела, повисла в воздухе – распятая» [Р 1: 54]. Это была месть ангела: «удар крыла». В рассказе есть упоминание и прямые цитаты из Книги Иова (41: 10, 15, 23, 24), например: «Он море претворяет в кипящую мазь; оставляет за собой светящуюся стезю: бездна кажется сединою»! Ведутся разговоры о Боге: один из героев «признавал только Библию и биллиард», другой, замысливший самоубийство, считал, что «Библейский Бог. Газообразное позвоночное… Не верю» [Р 1: 47]. Слово «Бог» пишется с заглавной буквы, несмотря на каламбурный контекст диалогов.

В рассказах 20-х годов формируется поэтика Набокова, связанная с введением мифологического начала. В рассказах «Удар крыла», «Нежить», «Слово», «Гроза» мифологическая тема ещё на поверхности. И развивается она Набоковым в модернистской технике префигурации: в обращении к мифологическим образцам и узнаваемым персонажам, прежде всего, из славянской, библейско-новозаветной мифологии, в использовании традиционных мифологем, то есть, сознательном заимствовании у мифа мотива, темы или ее

части. Соприкасаясь с мифологическими системами, Набоков прибегает к вольным импровизациям на традиционно-мифологические сюжеты либо использует их как смысловую матрицу, творя миф нового времени.

В романах «Машенька» (1926), «Подвиг» (1932), «Приглашение на казнь» (1938), рассказах 1930-х годов мифопоэтика Набокова усложняется: мифологические мотивы, сюжеты сокрыты и лишь «мерцают» сквозь поэтическую ткань набоковской прозы.

Герой рассказа «Облако, озеро, башня» (1937) – эмигрант Василий Иванович. Это привычное «сочетание имен как кресло» [Р 4: 561] впервые появляется в рассказе «Набор» (1935), который в набоковедении рассматривается как «переходный», где Набоков декларирует право художника на свободу вымысла, игровую повествовательную стратегию, а также утверждает первенство искусства перед жизнью. Василий Иванович из «Набора» с придуманной жизнью: «нечаянной сестрой <…> общественной дамой», типично «меблированным утром» и неожиданной «опухолью в животе», – «такой вместительный» – был нужен для эпизода романа, «с которым вожусь третий год» [Р 4: 561], – пишет Набоков. Призванный и собранный в «набор» как совокупность типографских литер, воспроизводящих необходимый текст, он обречен «появиться на минуту в глубине такой-то главы, на повороте такой-то фразы» [Р 4: 562]. Типичность и функциональность образа Василия Ивановича многократно подчеркивается.

Рассмотрим, какова функция Василия Ивановича в рассказе «Облако, озеро, башня»? Он назван автором «одним из моих представителей» [Р 4: 582], и с ним связано осмысление экзистенциально важных проблем.

«Озеро, облако, башня» в набоковедении неизменно определяют в качестве рассказа - «спутника», где варьируясь, развиваются основные мотивы и темы романа «Приглашение на казнь». Подобный художественный статус значительно сужает смысловое пространство одного из самых загадочных текстов 30-х годов.

Основания для определения в «спутники», конечно, есть: внешне очевидный конфликт, развивающийся в сюжете, реализует проблему «Я» и «Другие», где «Я» героя, обладающего индивидуальным внутренним миром, тем

самым уже противостоит зооморфной агрессивной массе «Других». В романе «Приглашение на казнь» художественное решение этой проблемы перенесено в плоскость абсурда.

Разработанная в художественной практике модернистских течений и обозначенная в экзистенциализме оппозиция «Я – Другие» имеет романтические корни, и Набоков намечает в рассказе два возможных пути ее решения: а) «Другие» побеждают, тираня парию и уничтожая пусть даже слабое сопротивление – «Я» обречено в дегуманизованном мире; б) Асоциальность как жизненная позиция, одиночество как способ выживания – путь, связанный с тютчевским мотивом «Silentium», актуализированным в тексте парафразой.

Но Набокова не удовлетворяет ни то, ни другое. Взаимоотношения «Я – Другие» – не центральная набоковская проблема. Она попутная. Предопределенность, заданность ее решения вызывает авторскую иронию, которая становится основной интонацией повествования: в финале, когда «Другие» устраивают завершающую программу увеспоездки экзекуцию, автор от своего имени хвалит одного их них за изобретательность.

Являясь в иронической маске владельца некой берлинской фирмы, автор стремится на уровне иронии в композиционном плане достичь взаимопонимания не с массовым, но с имплицитным или, в терминологии Набокова, «идеальным читателем». Авторская маска служит камертоном, который настраивает и организует реакцию имплицитного читателя.

Она необходима, потому что Набоков подозревает – посредством объективации своего замысла всей структурой произведения (моралью рассказываемой истории, рассуждениями и действиями персонажей, символикой повествования) ему не удастся вовлечь читателя в мета-текстуальный диалог, и «несостоявшийся читатель» прочтет лишь внешний «простой текстуальный смысл». Автор вынужден взять слово от своего имени, чтобы вступить с читателем в непосредственное речевое общение и лично растолковать ему свой замысел.

Варианты интерпретаций, созданных на основе внешне очевидного конфликта, – результат прочтения «простого текстуального смысла», но они важны как этапы приращения смысла.

Вариант (этап) первый – жестко экзистенциалистский. Конфликт между «Я» и «Другими» разрешается в пользу «Других».

Мытарства героя начинаются с выигрыша увеселительной поездки. Он поставлен перед выбором: ехать или не ехать? Этот выбор важен только для доказательства личной суверенности и пока лишен нравственного содержания. Что выбирает Василий Иванович? – «ехать ему никуда не хотелось, но когда в конторе общества увеспоездок он попробовал билет свой продать, ему ответили, что для этого необходимо особое разрешение от министерства путей сообщения; когда же он и туда сунулся, то оказалось, что сначала нужно составить сложное прошение у нотариуса на гербовой бумаге да кроме того раздобыть в полиции так называемое «свидетельство о невыезде из города на летнее время», причем, выяснилось, что издержки составят треть стоимости билета, то есть как раз ту сумму, которую, по истечении нескольких месяцев, он мог надеяться получить. Тогда, повздыхав, он решил ехать» [Р 4: 582].

Монолитная синтаксическая конструкция одного сложного предложения с разными видами придаточных, которые как бы моделируют лабиринт, куда сам себя загоняет Василий Иванович, подчеркивает количество внешних препятствий и степень абсурдности требований, ограничивающих свободу выбора и претендующих на управление жизнью каждого человека. Но существуют не только внешние, но и внутренние ограничения: от поездки можно отказаться – просто не поехать – ведь «…ехать ему никуда не хотелось». Выигрыш – это «случайные» деньги. Но разве можно отказаться от денег?.. И герой насильно отправляет себя в увеспоездку. Вероятно, чтобы подчеркнуть насильственность и несвободу, Набоков использует сложносокращенное слово – советский «новояз».

Внутренняя несвобода, зависимость от выхолощенно-рациональной логики немецкой марки (равно как и любой другой денежной единицы) подчеркивается портретными деталями: Василий Иванович в дорогу купил себе рубашку

«вольного фасона», которая «впрочем, была велика этому милому коротковатому человеку, всегда аккуратно подстриженному, с умными и добрыми глазами» [Р 4: 582]. Последний штрих – «умные и добрые глаза» - теряется на общем фоне «коротковатости» и всегда соответствия средней норме. Очевидно, что в контексте данной интерпретации, Василий Иванович представляет инвариант «маленького человека», в нелюбви к которому упрекали Набокова некоторые современный эмигрантские критики.

Состояние и размышления героя перед поездкой – «Он плохо спал накануне отбытия» – в рамках данного варианта интерпретации можно связать с его желанием оправдать свое решение.

Далее Василий Иванович попадает в общество «Других» незнакомых участников экскурсии. Конфликт между «Я» героя и «Другими» развивается до кульминации и разрешается как экспрессионистично-гиперболизированная иллюстрация сартровского (позднего по отношению к рассказу) постулата: «Ад – это Другие».

Групповой портрет экскурсовода и экскурсантов подчеркивает чужеродность Василия Ивановича. В портрете преобладают зооморфные, множественные, вопиюще телесные детали: огромные рты двух «задастых и непоседливых девиц», лакированный нос загорелого «до цвета петушиного гребня» вожака, безликость двух Шульцев, один из которых постарше, второй помоложе – и все отличия. Пошлость организованной массово-стадной радости воплощена в образе Шрама – «специального подогревателя от общества увеспоездок», имя которого при зеркальном прочтении означает – команду, приказ для начала движения в строю – марш.

Героя выделяют не только «умные и добрые глаза», русское имя и русская нехитрая провизия («любимый огурец из русской лавки», вероятно, соленый). Его выделяет та внутренняя жизнь, которой лишены совершающие поездку и которая так раздражает пока еще слабо организованную группу: Василий Иванович «сев в сторонку и положив в рот мятку, тотчас раскрыл томик Тютчева, которого давно собирался перечесть». Далее в тексте следует намеренно искаженная цитата из

стихотворения Ф. И. Тютчева «Silentium»: «Мы слизь. Реченная есть ложь» [Р 4: 583]. Предлагаемый вариант интерпретации позволяет адресовать этот парафраз обезличенной массе экскурсантов, частью которой послушно становится Василий Иванович, когда его «попросили» отложить книгу и присоединиться «ко всей группе», увеселяющейся по программе.

Начало конфликта между «Я» и «Другими» связано с этой просьбой. Свобода индивидуального бытия героя подвергается первой «мягкой» атаке, и он уступает без боя, выбирая принцип «уступок» в отношении с «Другими».

Дальнейшее развитие конфликта и определяется рядом «уступок» Василия Ивановича атакующей группе экскурсантов. Сначала его оторвали от увлекательных дорожных наблюдений и предложили петь хором, затем, заподозрив в отлынивании от пения, потребовали пропеть соло. Далее осмеяли любимый огурец из русской лавки, признав несъедобным, выбросили его в окно. Шульц стал учить Василия Ивановича играть на мандолине. С каждой уступкой агрессия массы, не получающей отпора, возрастает. И сама масса, возглавляемая вожаком, обретает черты организованной стаи хищников, настигающей жертву. Героя уже «заставили играть в скат» и в другую непристойную игру, придуманную Шрамом. Он неизменно проигрывал. Пошлость как единственная содержательная характеристика каждого из экскурсантов, умноженная на игриво-«увеселительную» агрессию группы реализуется пока в «шутливом» наказании – его заставили съесть окурок.

«Другие» торжествуют, если «Я» занимает уступительно-капитулятивную позицию. Индивидуальность Василия Ивановича нивелирована, ему отведено место парии. Поэтому неожиданностью, возмутительным бунтом воспринимается попытка героя освободиться от правил навязанной и принятой им игры и утвердить личностную (чуждую массе) систему ценностей.

Озеро, облако, башня – вот тот источник, где потерявший себя, не раз предавший себя «коротковатый» герой черпает душевные силы, вновь обретает смысл бытия. Здесь он чувствует родственность нерукотворного мира, таинственно обращенного к нему, обещающего помощь, отраду и счастье. И от

этого обещания он не в силах отказаться. Выбирая самого себя, герой не только доказывает аутентичность и уникальность своего существования, но выбирает подлинные ценности – гармонию, память, любовь. Интересно, что в рассказе этот выбор назван «малой русской жизнью».

Внутреннее преображение Василия Ивановича прорывается в реплике: «Друзья мои, – крикнул он… – Друзья мои, прощайте! Навсегда остаюсь вон в том доме… Я дальше не еду. Никуда не еду. Прощайте!» [Р 4: 589].

Но сил у героя хватает лишь на временное внутреннее освобождение. Он неспособен защитить свой выбор и самого себя от озверевшей массы «Других». «Зажатого и скрученного» его насильно ведут к поезду, заставляя следовать предписанному маршруту.

Развязка конфликта явлена в натуралистичном эпизоде экзекуции – изощренного избиения Василия Ивановича, который из парии превратился во врага, но врага поверженного. Экзекуция оказывается заключительной частью увеселительной поездки.

Такой финал закономерен, ибо конформизм героя, его стремление «соответствовать», быть частью лицемерно, неправедно организованного общества, хотя бы в роли парии, – все это внутренняя основа, позволившая сломить, раздавить воскресший дух, убить свободу воли.

«Маленький человек», не способный на самостоянье, неинтересен Автору, и в финале рассказа он «отпускает» Василия Ивановича, освобождая от должности «представителя». Однако в рассказе «Занятой человек» (1931) Набоков оказывается неожиданно щедр к герою, и «маленький человек» у него удостаивается доброго участия, сочувственного заступничества высших внешних сил, изображенных в игровой травестийно-карнавальной традиции.

Герой рассказа совершенно бесталанный малосимпатичный «русский эмигрант третьего разряда <…> мелкота, беднота» [Р 3: 556], убежденный в том, что его жизнью управляет «злая Судьба». Он также убежден, что разгадал тайные знаки и ходы Судьбы, и даже готов ей «противостоять». Однако ему отведена роль куклы, марионетки, не посвященной в правила игры всемогущего Автора.

Называя героя Графом Итом, Набоков оформляет вечную тему «последних» вопросов, которыми занят «занятой человек», легко и весело – с помощью карандаша и графита. Граф Ит – «не очень острый псевдоним (неприятно напоминающий бессмертного Каран д-Аша)» [Р 3: 554], невзрачно-сероватый полулитератор-полуактер.

Рассказ можно интерпретировать как смысловую инверсию известных пушкинских строк: «а мы с тобой вдвоем, / Предполагаем жить, и глядь – как раз – умрем». Граф Ит, напротив, предполагает очень скоро умереть. Основанием для предположения оказывается сон, приснившийся ему в отрочестве и самоуверенно истолкованный: «Умрешь в возрасте Христа», – после чего осветились на экране тернии двух огромных троек» [Р 3: 554].

Сюжет заключен в томительном, подавленно-истерическом, полуобморочном ожидании приближения назначенного срока. Сбудется или не сбудется предсказание?

Вступив в роковой возраст, Граф Ит стал бояться всего: «лифта <…> строительных лесов, уличного движения, демонстрантов» [Р 3: 557]. Как «занятой человек», предметом занятий которого была собственная душа, Граф задумывается о спасительном для нее бессмертии, сидя в пивной. Его размышления – искажающая образец пародия на монолог Гамлета «Быть или не быть». Набоков стилизует ритм, элементы формы, синтаксический рисунок фрагмента трагедии Шекспира и его русскоязычного перевода, сделанного им в 1930 году. Но травестирует, перекраивает по мерке маленького – совсем маленького – «кукольного» человека.

Подобно ребенку, который пытается выпросить у взрослых то, что ему не предназначено, или, хотя бы, не создавать причин для их гнева, Граф начинает «хорошо себя вести»: плотно питаться, избегать сквозняков, закрывать окна и шторы во время майской грозы. В эту грозу он «дошел до самых унизительных глубин трансцендентальной трусости» кульминации в сюжетном нарастании страха. А затем наступил перелом, возникает надежда на спасение, странным

образом связанная со временем: остался месяц до следующего, тридцать четвертого дня рождения, - и новым персонажем, появившимся в рассказе.

На сцену выводится мистериальная фигура-кукла – Иван Иванович –. В плане существования в земном (берлинском) доме – сосед Графа Ита, которого он, сосредоточенный на собственном страхе, не замечал, «рассеянно пользуясь его добротой» [Р 3: 560]. На самом деле Иван Иванович Энгель («ангел» по-немецки) – «представитель какой-то иностранной фирмы, – очень иностранной, – дальневосточной, может быть» – усмехается Набоков, приглашая улыбнуться читателя-соучастника.

Обязанности ангела-хранителя, как представляется это наивному сознанию, Иван Иванович исполняет превосходно. И не потому, что, по принятому выражению, любит свое дело. Набоков показывает, что любовь, благорасположенность, участие и нежность – суть природа не только «представителя <…> очень иностранной фирмы», но и ее «Владельца». Он отчасти воплощен в словах долгожданной телеграммы: «Soglassen prodlenie» [Р 3: 563] - в деловитой, почти бюрократической «кукольной» реплике, сквозь которую просвечивает авторская улыбка, обращенная к читателю.

Очевидно, что объектом иронии Набокова становится не только герой рассказа. Мягкая ироническая тональность повествования и установка на театральность позволяют автору обратиться к читателю непосредственно и показать жизнь типичного самоуверенно-ограниченного, подслеповатого, «смертобоязненного» человека как мистерию – пусть и комедийно-сниженную, кукольную.

В рассказе «Облако, озеро, башня» мистериальные изменения происходят в душе героя, но он не способен их удержать. В связи с этим интересна идея А. Долинина, представленная в книге «Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове»: он находит в последней фразе рассказа «Я его отпустил, разумеется» обыгрывание слова Св. Симеона, обращенного к Богу после того, как он увидел младенца Христа. Слова эти положены в основу молитвы «Ныне отпущаеши»: «Ныне отпускаешь раба Твоего, Владыко, по слову Твоему, с миром» (Лк. 2: 29).

«Богоподобный автор прекращает земное бытие «раба своего», которому, как Симеону, было дано увидеть спасение и свет, но который не сумел их удержать»[150].

Вариант (этап) второй интерпретации – «тютчевский». Попытка разрешения конфликта между «Я» и «Другими» в пользу «Я». Перенесем акцент с «коротковатости» Василия Ивановича на «умные и добрые глаза» этого «милого» эмигранта. Что позволяет автору разрушить дистанцию и доверить герою должность своего «представителя»?

Ночью перед отбытием герой, не рассчитывая и не анализируя, не выстраивая причинно-следственных зависимостей, «вполгрезы» подумал о «чудном дрожащем счастье», которое может принести эта поездка и испытал доверие к судьбе. Синонимами ожидаемого счастья оказываются: его детство, «волнение, возбуждаемое в нем лучшими произведениями русской поэзии, когда-то виденный во сне вечерний горизонт, и та чужая жена, которую он восьмой год безвыходно любил» и что-то еще, но «полнее и значительнее всего этого».

Спрятанное в реминисценции «и дивное о румяном восклицании» стихотворение Ф. И. Тютчева «Вчера, в мечтах обвороженных», томик которого герой открыл в вагоне, определяет его состояние как «ожидание чуда». И парафраз, сложившийся в такт движению поезда: «Мы слизь. // Рече-//нная-// есть ложь.//» - отсылает читателя к полному тексту стихотворения «Silentium».

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои –
Пускай в душевной глубине
Встают и заходят оне
Безмолвно, как звезды в ночи, -
Любуйся ими - и молчи. 1.

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи, -
Питайся ими – и молчи. 2.

Лишь жить в себе самом умей –
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум;
Их оглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи, -
Внимай их пенью – и молчи!.. 3[151].

[150] Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. С. 191.
[151] Тютчев Ф. И. Соч. : в 2 т. – М. : Худож. литература, 1984. – Т. 1. – С. 61.

В образе Василия Ивановича воплощена тютчевская идея – «Silentium», которая ставится под сомнение и диалогически развивается автором в сторону обращения «всякой настоящей, хорошей жизни… кому-то, чему-то». Эта тютчевская основа образа дает возможность использовать героя как «представителя» собственно-авторских «таинственно-волшебных дум», поэтических наблюдений и даже воспоминаний.

В дороге Василий Иванович совершает неожиданные открытия, обнаруживая свежесть чувств и точность взгляда, которые так свойственны ребенку и художнику: «Жгучее солнце пробиралось к углу окошка и вдруг обливало желтую лавку. Безумно неслась плохо выглаженная тень вагона по травяному скату, где цветы сливались в цветные строки… Деревья появлялись партиями и отдельно, поворачивались равнодушно и плавно, показывая новые моды» [Р 4: 584].

Избирательность и художественная зоркость взгляда Василия Ивановича поощряется автором, который в ироничном метафорически-контрастном образе «хлеба и сухой иголочки» выражает свои эстетические принципы: «Василию Ивановичу, как наименее нагруженному, дали нести под мышкой круглый хлеб. До чего я тебя ненавижу, насущный! И все-таки его драгоценные, опытные глаза примечали, что нужно. На фоне еловой черноты вертикально висит сухая иголка на невидимой паутинке» [Р 4: 587]. Взгляд художника должен фокусировать не безусловно полезное – хлеб насущный – не общую идею (всем известную, которой все равно нагружен), а мельчайшие «бесполезные» подробности, ибо в них состоит прелесть и загадка бытия.

Слияние автора и героя происходит и в обращении к той, кто назван «моей любовью». Глубинная, подчиненная идее «Silentium» внутренняя жизнь героя все же имеет «выход» в этом мысленном обращении, которое вызвано «дарами дороги» и соотнесено с внешним пространственно-временным движением. Сначала это «полянка, терраса», увиденная из окна поезда, «с таким полным выражением нежности, благожелательной красоты, что кажется, вот бы остановить поезд и – туда, навсегда, к тебе, моя любовь»; затем, на станции

«длиннейшее, розовейшее облако» в темноте, цикады сверчков, запах жасмина и сена – и вновь обращение к ней; и наконец, «чистое, синее озеро с необыкновенным выражением воды. Посередине отражалось полностью большое облако. На той стороне, на холме, густо облепленном древесной зеленью (которая тем поэтичней, чем темнее) высилась прямо из дактиля в дактиль старинная черная башня» [Р 4: 587].

Однако, в большей степени, обращения к любимой связаны с внутренним душевным движением, направление которому задает ожидание чуда. И внутренний путь завершен. Озеро, облако, башня – вид, «…по невыразимой и неповторимой согласованности его трех главных частей, по улыбке его, по какой-то таинственной невинности, - любовь моя! Послушная моя! – был чем-то таким единственным, и родным, и давно обещанным, так понимал созерцателя, что Василий Иванович прижал руку к сердцу, словно смотрел, тут ли оно, чтоб отдать» [Р 4: 588].

Озеро, облако, башня – метафизический пейзаж - разгадан и принят героем как откровение, дар, обретение вневременного Дома – Рая. Поэтому он заговорил на одном – родном языке с хозяином постоялого двора и был понят, поэтому он словно увидел проекцию будущей (уже не чужой) своей судьбы – «в одну солнечную секунду он понял… здесь, в этой (снятой) комнатке с прелестным видом в окне, наконец-то так пойдет жизнь, как он всегда этого желал» [Р 4: 588].

Однако судьба героя, развиваемая в сюжете рассказа, «представляет» авторское сомнение в том, что «жизнь в самом себе», в тютчевском «чистом» варианте или набоковском внутренне обращенном «…к кому-то, чему-то», в принципе возможна среди тех, кто, «сидя задом к озеру, закусывал». Актуализируется еще один стихотворный текст Ф. И. Тютчева «Не то, что мните вы, природа». В стихотворении явлен множественно-безликий образ, называемый «они»:

…Они не видят и не слышат,
Живут в сем мире, как впотьмах,
Для них и солнцы, знать, не дышат,
И жизни нет в морских волнах.

Лучи к ним в душу не сходили,
Весна в груди их не цвела,
При них леса не говорили,
И ночь в звездах нема была!...

Предельная дистанция и сильная позиция лирического героя Ф.И.Тютчева «над» толпой закреплена в семантике и интонации раздраженно-презрительного сожаления в последней строфе стихотворения:

Не их вина: пойми, коль может,
Органа жизнь глухонемой!
Души его, ах! Не тревожит
И голос матери самой![152]

В рассказе В.Набокова позиции меняются, «они» обретают фантастическую силу, срастаясь, «образуя одно сборное, мягкое многорукое существо, от которого некуда было деваться». Право на индивидуальное бытие этот монстр уничтожает как угрозу утверждаемой системы ценностей – «шагать большой дорогой вместе с добрыми людьми» - припев разбойничьей лозунговой песенки, которую надо было «беспрестанно горланить».

Таким образом, мотив «безвыходности», слабо звучащий в начале рассказа - как одна из характеристик и внутренней жизни героя (безвыходная любовь), и его внешнего дневного хождения по лабиринтам чиновничьих учреждений – становится доминантным в заключительной части сюжета. Но, несмотря на эту доминанту, общая тональность финала не может быть определена как трагическая. Потому что в финале рассказа не у Василия Ивановича, но у читателя появляется потенциальный выход, связанный с образом Автора, способного творчески реализоваться в любом социально-историческом контексте, вопреки Времени и Судьбе.

Представленные варианты интерпретаций лишь этапы приращения смысла, они неполны и уже потому неподлинны.

Реальный герой повествования, решающий собственные экзистенциальные проблемы с помощью «одного из своих представителей», – авторская маска, объективирующаяся не только в навязываемой читателю ироничной

[152] Тютчев Ф. И. Соч.: в 2 т. Т. 1. С. 101.

интерпретации рассказываемой истории, но и в лирических всплесках – обращениях к неизвестному адресату: «моей любви», которые кодируют авторский замысел.

Автором эпически разработан физический путь героя как части социума – трехдневная загородная «увеселительная» поездка, - но это ложный путь, неподлинность которого закреплена не только в иронии, но в импульсивном желании остановить поезд, изменить направление движения «и туда, навсегда, к тебе, моя любовь». Истинный, духовный путь «представителя» автора, эмигранта Василия Ивановича, обращен к России – она адресат открытых лирических авторских высказываний, она конституируемый во внутреннем времени интенциональный объект, «чужая жена, которую он (герой) безвыходно любил».

Большая часть совершаемых героем действий может быть рассмотрена как симптомы болезни души, причина которой в отчужденном сознании. Отправляя Василия Ивановича у «увеспоездку», автор открывает ему путь излечения и очищения души, который определен движением глубинного «Я», экзистенциальным желанием и усилием быть, скрытом в ночных полугрезах: «в ту ночь ни с того, ни с сего ему начало мниться, что эта поездка…принесет ему вдруг чудное, дрожащее счастье, чем-то схожее и с его детством, и с волнением, возбуждаемым в нем лучшими произведениями русской поэзии, и с каким-то когда-то виденным во сне вечерним горизонтом, и с тою чужою женой, которую он восьмой год безвыходно любил…И, кроме того, он думал о том, что всякая настоящая хорошая жизнь должна быть обращением к чему-то, к кому-то».

Этот образный ряд, рожденный и замкнутый прошлым, – есть бессознательное, сновидческое воспроизведение контуров духовной родины, России. Поэтому образ «чужой жены» символичен. Если для лирического героя Блока «О, Русь моя! Жена моя!»[153]. Для героя Набокова экзистенциально, онтологически Россия – это «чужая жена». Обручение с ней для эмигранта невозможно, остается лишь любовь.

---

[153] Блок А. На поле Куликовом // Блок А. Собр. соч. : в 8 т. – М.; Л. : Гос. изд-во худож. литературы, 1960. – Т. 3. – С. 249.

В путешествии происходит легализация бессознательного: фрагменты бытия природы – «дары дороги» - будят воспоминания. Но автор не реконструирует в памяти образ России. Чувственно воспринимаемый «здесь и сейчас» мир становится материей творящей воли художника. Озеро, облако, башня идентифицированы как знаки священного вневременного пространства Дома, а вид, с которым связывает автор и герой возможность «малой русской жизни», сопровождается обращением к России: «любовь моя! послушная моя!».

Аллюзивность обращения указывает на принцип интенциональности сознания как основу путешествия, которое, однако, происходит не во внутреннем времени и пространстве, но и не во внешнем, а в лиминальном («пограничном»). Россия, как интенциональный объект «послушно» конституируется, а среднеевропейский традиционный вид (Озеро, облако, башня) становится физической формой, которую она (Россия) наполняет. (Обращение к феноменологии мотивировано тем, что только в категориях феноменологии можно наиболее точно определить сущность авторского замысла, явленного в художественных образах).

Совершаемый автором и героем путь экзистенциально переживается как путь от отчуждения к аутентичности, к самому себе. Эмиграция как историческая реализация темы пути, его утраты и обретения, добавляет библейские ветхозаветные коннотации: путь, совершаемый автором и героем – это путь из заключения к освобождению. Перед нами символическое повествование об Исходе.

Закодированная в рассказе как основа авторского замысла тема символического Исхода активно развивалась Набоковым в ранней лирике. Одно из стихотворений 1924 года так и называется «Исход»[154].

Муза, с возгласом, со вздохом шумным,
у меня забилась на руках…
В звездном небе тихом и безумном
Снежный поднимающийся прах

Очертанья принимал, - как если
И по тверди поднимался – тучей,
Тускло озаренной изнутри, -
Дом; и вереницею текучей
Статуи, колоны, фонари -

Таяли в просторах ночи синей -

[154] Набоков В. Собр. соч. русского периода : в 5 т. Т. 1. С. 627.

Долго вглядываться в облака:
Образы гранитные воскресли
Смуглый купол плыл издалека;

Через Млечный Путь бледно-туманный
Перекинулись из темноту
В темноту, - о, муза, как нежданно! –
Явственные невские мосты;

И, - задев в седом и синем мраке
Исполинским куполом луну,
Скрипнувшую, как сугроб, - Исакий
Медленно пронесся в вышину.

Словно ангел на носу фрегата,
Бронзовым протянутым перстом
Рассекая звезды, плыл куда-то
Всадник в изумленье неземном;

И, неспешно, догоняя их,
К Господу несли свой читый иней
Призраки деревьев неживых…

Так проплвл мой город непорочный,
Дивно отделившись от земли…
И опять в гармонии полночной
Только звезды тихие текли.

И тогда моя полуживая,
Маленькая муза, трепеща,
Высунулась робко из-под края
Нашего широкого плаща...

11 сентября 1924

Муза совершает чудо: из снежного праха - материи, уподобленной теургической и органичной для северной столицы, – создает образ Дома, реальность которого не ставится под сомнение лирическим героем. Исход, и те обретения, которые связываются с ним, возможны в творчестве.

В герое рассказа «Озеро, облако, башня» творческое начало слабо развито. Изображая Василия Ивановича в чуждой ему среде «экскурсантов», автор совмещает чтение и «рассасывание» мятки – результаты его поведенческих импульсов: («положив в рот мятку, тотчас раскрыл томик Тютчева, которого давно собирался перечесть») в ритме намеренно деформированной цитаты из стихотворения «Silentium»: («Мы слизь. Реченная есть ложь») и таким образом убеждает читателя в необоснованности претензий героя на избранничество.

Василию Ивановичу помогает видеть и чувствовать авторская маска, демонстрирующая в мета-текстуальном комментарии творческую несамостоятельность своего «представителя»: «*Нас с ним* (курсив мой. – *О. Д.*) всегда поражала эта анонимность всех частей пейзажа» [Р 4: 584]. В набоковском художественном мире это достаточно тяжкий «грех», который не позволяет автору оставить героя в «комнатке с прелестным до слез видом в окне» на озеро с облаком и башней, «в неподвижном и совершенном сочетании счастья».

Сотворив образ Дома – Земли Обетованной, посулив возможность «малой русской жизни», автор лишает героя этой возможности еще и потому, что символическое повествование об Исходе включает в себя набоковскую рефлексию, доведенную до отрицания бесплодной «малой русской жизни», замкнутости в субъективной археологии – в сакрализованном прошлом.

Эта рефлексия явлена в «потаенных соотнесениях», которые можно рассматривать как ключи к тексту, имманентные самому тексту. (Тема неочевидных подсказок и «подписей», которые позволяют упорядочить узор сюжета и дают имманентые тексту ключи к его пониманию и прочтению исследуется Б.В.Авериным в статье «Набоков и Гершензон» с позиций типологического родства Набокова и Пушкина, увиденного через Гершензона)[155].

На остановках Василий Иванович смотрел на сочетание «каких-нибудь совсем ничтожных предметов – пятно на платформе, вишневая косточка, окурок - …этих трех штучек» и видел этот узор «до бессмертности ясно» или «глядя на кучку детей, ожидающих поезда, он изо всех сил старался высмотреть хоть одну замечательную судьбу – в форме скрипки или короны, пропеллера или лиры» [Р 4: 585]. Первый узор – связан с произошедшим в прошлом, второй – предвосхищает будущее.

В соотнесении узоров, которые представляют собой метафору человеческой жизни, - подсказка, позволяющая увидеть авторскую позицию и принять авторский экзистенциальный выбор, художественно реализованный в финале рассказа.

Озеро, облако, башня, подменяют образ Дома. Факт подмены явлен в усечении поэтического звукообраза, созданного «из дактиля в дактиль» – «О-зе-ро, о-бла-ко…» – хореическим «ба-шня».

«Малая русская жизнь», Рай воспоминаний – это выбор героя, который для автора означает отказ от будущего «в форме скрипки или короны, пропеллера или лиры», и потому он не позволяет своему «представителю» осуществить этот

[155] Аверин Б. Набоков и Гершензон // А. С. Пушкин и В. В. Набоков : сб. докл. междунар. конф. 15–18 апреля 1999 г. С. 359–365.

выбор, находя внешние социальные способы, связанные с «простым текстуальным смыслом».

Автор предпочитает организацию собственной «фирмы». И в качестве работодателя в завершении рассказа он отпускает героя, «принужденного отказаться от должности». Это лучшее, что может сделать автор для своего «представителя» Василия Ивановича, совершившего свой путь, ибо другого пути у него нет. Однако автор отнюдь не уверен и в единственной верности собственного выбора: социализация авторской маски – владелец некой берлинской фирмы – обнаруживает самоиронию.

Проблема экзистенциального пути и некоего онтологического удела человека является одной из основных в творчестве Набокова, и в разных его произведениях она оформляется и решается по-разному. В рассказе «Облако, озеро, башня» сюжет может быть редуцирован к библейскому мифу об Исходе. Почти через тридцать лет, в 1965 году (рассказ написан в 1937), будучи известным американским писателем, Набоков вновь обращается к этой проблеме, размышляя о поисках «земли обетованной». Он рефлектирует уже по поводу однажды совершенного выбора в стихотворении, которое можно рассматривать как своеобразный эпилог – но не истории о Василии Ивановиче, а истории авторской маски.

Средь этих лиственниц и сосен,
Под горностаем этих гор,
Мне был бы менее несносен
Существования позор:
Однообразнее, быть может,
Но без сомнения честней
Здесь бедный век мой был бы прожит
Вдали от вечности моей[156].

[156] Набоков В. Стихотворения. – М. : Молодая гвардия, 1991. – С. 196.

1.3. Фольклорно-мифологические, заговорные мотивы в романе Набокова *«Машенька» (1926)*

В научной литературе о романе «Машенька» не раз отмечалось, что обитатели русского пансиона в Берлине воспроизведены как обитатели мира теней[157]. Н. Букс, например, считает, что синонимом их существования является копия картины Арнольда Бёклина «Остров мертвых», висящая в комнате Клары, а некоторые эпизоды (хождение Ганина и Подтягина в полицейское управление) содержат отсылку к «Аду» в «Божественной комедии» Данте[158]. Образ закрепляет и топография: окна дома по одну сторону коридора выходили на улицу, поперек которой висел железнодорожный мост, бывший продолжением рельс, «и Ганин никогда не мог отделаться от чувства, что каждый поезд проходит незримо сквозь толщу самого дома». <…> Так и жил весь дом на железном сквозняке» [Р 2: 51].

К «знакам и символам», посредством которых обнаруживает себя мир теней, следует добавить фольклорно-мифологические представления о «том свете», явленные «открытым приемом» в первой главе. Роман начинается с эпизода знакомства Ганина и Алферова в остановившемся лифте. Внезапную остановку лифта, неподвижность и темноту Алферов истолковывает как событие символическое, усматривая в нем «великое ожидание» эмигрантов и собственное ожидание жены, до приезда которой осталось шесть дней. Однако подобное истолкование недостаточно. Организация художественного пространства первой главы заслуживает более пристального внимания. И на вопрос Ганина: «В чем же, собственно говоря, символ?» – читатель способен найти иной, более полный ответ.

Движение лифта (подъемно-спусковой машины), отсутствие твердой почвы под ногами, замечание Алферова «какой тут пол тонкий. А под ним – черный

[157] Connolly J. W. Nabokov’s Early Fiction: Patterns of Self and Other. – Cambridge: Cambridge University Press, 1992. – P. 33.
[158] Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах Владимира Набокова. С. 31.

колодец» [Р 2: 46], и неожиданно наступившая тьма аллюзивно вызывают фольклорные представления о «том свете».

Исследователи русских народных верований о загробной жизни – «том свете» – отмечали, что «первое впечатление на “том свете” <…> – темнота, впечатление, вполне естественное при спускании вглубь земли, затем уже опять свет и жизнь»[159]. «Тот свет», как изображает волшебная сказка, чаще всего находится под землей. (Хотя точную топографию этого мира на основе реконструкции мифов определить невозможно – здесь и горы, и подземное и подводное царства, и острова блаженных, и сад с золотыми яблоками)[160]. Попасть в подземный мир можно разными способами, например, спускаясь на ремнях и канатах. Столь же часто поэтическая фантазия помещает «тот свет» на высокой горе, и он соотносится с «Чистилищем» Данте. В статье «Несколько слов о соотношении языка с народными поверьями» А. Н. Афанасьев пишет: «У славян до сих пор уцелело старинное представление о том, что души умерших должны взбираться на какую-то крутую и неприступную гору. <…> Древние литовцы также верили, что тени умерших, отправляясь на тот свет, должны карабкаться на неприступную, высокую и круглую гору (Anafielas), на вершине которой обитает верховное праведное божество, судит души умерших, смотря по их земной жизни, и определяет им ту или другую участь»[161].

В романе Набокова свет сменяет тьму, и лифт, чудесным образом (включили электричество) возобновивший движение, поднимает героев наверх. Очевидно, что в основе организации художественного пространства анализируемого эпизода контаминация народных представлений о «том свете», явленных в волшебных сказках и народных легендах (бывальщинах или быличках): спуск / подъем, гора / пропасть (подземелье).

Завершающая главу реплика Алферова: «Чудеса <…> я думал, кто-то наверху нас поднял, а тут никого и нет <…> поднялись, а никого и нет. Тоже,

---

[159] Елеонская Е. Н. Представление «того света» в сказочной традиции // Елеонская Е. Н. Сказка, заговор и колдовство в России : сб. трудов. – М. : Индрик, 1994. – С. 44.
[160] Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки // Пропп В. Я. Собрание трудов: Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. – М. : Лабиринт, 1998. – С. 374.
[161] Афанасьев А. Н. Несколько слов о соотношении языка с народными поверьями. С. 206.

знаете, – символ…» позволяет предположить, что «посмертного суда» не будет. Возможно потому, что состояние героев, живущих в русском пансионе, правильнее определить не как смерть, а как «духовную кому». Они «застряли» между миром мертвых и миром живых.

На первый взгляд, Ганин – один из «семи русских потерянных теней» [Р 2: 61]. Тягостное бездействие, бессилие, болезненная апатия – все это не позволяет видеть в нем героя. В литературной критике 20-х годов в образе Ганина усматривали неудачную попытку изобразить тип сильного человека – а получился «бродяга – эмигрант, бесцельно живущий, как и все другие обитатели пансиона»[162]. Однако есть существенная черта, выделяющая Ганина из среды пансионеров: он ориентирован на действие (деяние). Об этом свидетельствуют и прошлое Ганина, и его поведение в кабине застрявшего лифта: он пытается в темноте найти выход (разбить оконца, достучаться до швейцара) и убежден, что таковой отыщется; и его стремление прекратить «духовную кому», и, наконец, воспоминание героя можно расценивать как деяние.

Он единственный покидает пансион, чувствуя себя «здоровым, сильным, готовым на всякую борьбу» [Р 2: 126]. Интересно, что в волшебных сказках пребывание героя на «том свете» мыслится временным, незаконченным, а возвращение его в жизненные и улучшенные условия – необходимым.

Мотив пребывания и чудесного возвращения с «того света» связан с определенными сюжетами волшебной сказки. Наиболее распространенные из них – «отыскание невесты или похищенной жены» и необходимость спасения «от неминучей беды»[163]. Представляется, что в романе Набокова эти фольклорно-мифологические мотивы выступают как сюжетообразующие.

В волшебной сказке попавший в пределы «того света» человек может вернуться оттуда лишь с помощью таинственной, чудодейственной силы. «Она служит главным двигателем той жизни, о которой повествует сказка, и причиною

[162] Осоргин М. Владимир Сирин. «Машенька». Роман. Изд-во «Слово». Берлин. С. 474–476.
[163] Елеонская Е. Н. Представления «того света» в сказочной традиции. С. 44.

того, что обычные законы природы нарушаются, изменяется логический ход событий, а время и пространство теряют значение»[164].

Сказка устанавливает определенный круг существ и предметов, отмеченных волшебным могуществом. Это или носители – люди, животные, сверхъестественные существа и силы природы, или хранители – неодушевленные предметы и вещи домашнего обихода. Носители передают чудесное знание герою и указывают, как им пользоваться. Хранители – обнаруживают свои волшебные качества лишь при определенном воздействии на них.

Носителем и хранителем чудодейственной, могущественной силы, благодаря которой возможно спасение, в романе Набокова становится воспоминание. После того, как Ганин увидел фотографию Машеньки, и это событие «переставило световые призмы всей его жизни, опрокинуло на него прошлое», в четвертой главе появляется необыкновенный образ: «Он <Ганин> сел на скамейку в просторном сквере, и сразу трепетный и нежный спутник, который его сопровождал, разлегся у его ног сероватой весенней тенью, заговорил» [Р 2: 67].

Опосредованно источником этого образа для Набокова могло явиться стихотворение Пушкина «Царское Село» 1823 года, в котором спутником лирического героя, его гением-хранителем, становится Воспоминание.

Хранитель милых чувств и прошлых наслаждений
О ты, певцу дубрав давно знакомый гений,
Воспоминание, рисуй передо мной
Волшебные места, где я живу душой,
Леса, где я любил, где чувство развивалось,
Где с первой юностью младенчество сливалось
И где, взлелеянный природой и мечтой,
Я знал поэзию, веселость и покой.
Веди, веди меня под липовые сени,
Всегда знакомые моей свободной лени,
На берег озера, на тихий скат холмов!..

[164] Елеонская Е. Н. Заговорная формула в сказке // Елеонская Е. Н. Сказка, заговор и колдовство в России. С. 70.

Да, вновь увижу я ковры густых лугов,
И дряхлый пук дерев, и светлую долину,
И злачных берегов знакомую картину.
И в тихом озере, средь плещущих зыбей,
Станицу гордую спокойных лебедей… II.[165]

Пушкин выделяет *Воспоминание* в самостоятельный художественный образ и создает модель его взаимоотношений с лирическим героем. «Давно знакомый гений» исполняет роль волшебного помощника, сопровождающего героя в сказках. В общении с Воспоминанием дважды используется заговорная формула-приказание. Первый раз – *«Воспоминание, рисуй передо мной»*. Повинуясь приказанию, гений-хранитель показывает «волшебные места» – пейзажи Царского Села, наделенного чудодейственными свойствами священной родной земли. Второй раз – *«Веди, веди меня под липовые сени»*. В ответ Воспоминание обретает свойства катящегося клубка. Посредством «клубка» Воспоминания осуществляется перемещение: припоминаемые «волшебные места» Царского Села превращаются в реально-художественное место действия.

Такое превращение возможно не только благодаря олицетворенному Воспоминанию, но и благодаря особому дару лирического героя, его «посвященности». В стихотворении указано время слияния «первой юности» с «младенчеством», время пробуждения чувств – время посвящения, но не обычного, а чудесного. Инициацию совершают «природа и мечта», вводя лирического героя в мир творцов, знающих «поэзию, веселость и покой». Слово «знал», семантически актуализируясь, выступает в значении «познал», «испытал». Интересно, что исследователи фольклора[166] связывают приобретение волшебного помощника именно с инициацией: периодом между смертью старого и рождением нового.

Воспоминание лирического героя не случайно обращено ко времени посвящения, рождения поэта. Преодоление пространства и времени возможно в

[165] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 16 т. М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1947. – Т. 2, кн. 1. – С. 285.
[166] Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. С. 271.

творчестве. Выполняя первую просьбу: «рисуй передо мной», – «давно знакомый гений» воссоздает желаемую картину: «Леса, где я любил…» – глагольное время строфы прошедшее. Следуя второму приказанию: «веди, веди меня под липовые сени», – Воспоминание меняет местами реальности, припоминаемую, воссозданную в воображении и действительную, в которой в данный момент пребывает лирическое «я»: «Да, вновь увижу я…» – глагольное время второй строфы будущее. Таким образом, лирический герой с волшебным помощником переносятся из прошлого в будущее, оставаясь «здесь и сейчас». Взаимопроницаемость времен есть время Вечности. В акте творчества происходит развоплощение, освобождение духа и обретение им вневременной духовной родины.

В романе Набокова пространство и время, куда переносится Ганин с помощью воспоминания, также мифологичны: «На закате <…> он взмахивал на пружинистый кожаный клин, упирался руками в рулевые рога и катил прямо в зарю. Он избирал всегда один и тот же путь, круговой, мимо двух деревень, разделенных сосновым лесом, и потом по шоссе, между полей, и домой через большое село Воскресенск, что лежит на реке Оредежь <…> он знал этот путь на ощупь и на глаз, как знаешь живое тело, и катил по нему без запинки, вдавливая в шелестящую пустоту упругие педали» [Р 2: 79].

Это «волшебные места», где осталась душа Ганина. И воспоминание его также обращено к времени слияния «нежной юности» с «младенчеством», времени «посвящения» и обретения дара – любви. Чудо первой любви, духовное рождение связаны с образом Машеньки.

Пребывание Ганина в «мире теней», в псевдореальности «изгнаннического сна», на «том свете», привело к отчуждению дара – душа «затаилась». И он забыл слова, которые когда-то сказал Машеньке, возвращенные воспоминанием в ее письме: «любовь ко мне – ваша жизнь и если не будет любви – не будет и жизни». Воскреснуть можно, только став «богом, воссоздающим погибший мир <…> и ее образ» [Р 2: 69].

Таким образом, воспоминание и воскресение онтологически отождествляются, что отсылает к мифам памяти и забвения, особенно распространенным в средневековой Индии и Иране. М. Элиаде, рассматривая различные модификации «мифологии памяти и забвения» в книге «Аспекты мифа» писал: «Забвение и пленение Мациендраната <одного из самых выдающихся йогов средневековой Индии> составляют паниндийский мотив. <…> Мы узнаем здесь каноны, посредством которых индийская мысль пытается сделать понятной парадоксальную ситуацию личности (*атман*), запутавшейся в сотворенных ею иллюзиях и питающейся своим преходящим существованием; личности *(атман*), страдающей от последствий этого «незнания» до той минуты, как к ней приходит прозрение и понимание того, что она только внешне живет в этом мире <…> для Самхья-Йоги, так же как и для Веданты, освобождение может быть сравнимо с “пробуждением” или осознанием той ситуации, которая существовала с самого начала, но не могла найти пути для своей реализации»[167]. М. Элиаде предполагает, что миф этот имел, вероятнее всего, иранское происхождение: тема изгнания, забвения в чужой стране и тема посланника, пробуждающего пленника от сна и призывающего его в дорогу, встречаются в труде Сохраварди «Рассказ об изгнании на запад»[168].

Этот же мотив забвения и *anamnesis'a* можно найти и в гностицизме, в основе мифологического сюжета в известном «Гимне жемчужине», сохраненном в «Деяниях Фомы». Посланник, который пробуждает человека ото сна, дарует ему жизнь и спасение: «Я голос, пробуждающий ото сна в царстве ночи» – так начинается фрагмент гностического мифа, сохраненный Ипполитом»[169]. Пробуждение предполагает *anamnesis*, обретение душой своей идентичности, познание своего небесного происхождения.

Борьба со сном, синонимом которого являются падение, пленение, оцепенение, «духовная кома», – типичное испытание в период инициации.

---

[167] Элиаде М. Аспекты мифа / пер. с фр. – М. : Академический проект, 2001. – С. 135–137.
[168] Corbin H. Physiologie de l'homme de *lumière* dans le soufisme iranien // Ombre et Lumière / Académie Septentrionale. – Paris : Desclée De Brouwer, 1961. – P. 137–257. Цит. по: Элиаде М. Аспекты мифа. С. 146.
[169] Jonas H. The Gnostic Religion: The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity. – Boston : Beacon Press, 1958. – P. 23. Цит. по: Элиаде М. Аспекты мифа. С. 147.

Бодрствовать – это не столько преодолевать физическую усталость, сколько владеть в полной мере своим сознанием, присутствовать в мире духа. И герой Набокова выдерживает это испытание, совершая воспоминание как акт пробуждения.

На Машеньку как на исцеление и спасение уповает и Алферов. Он считает дни до ее приезда. В первой главе в разговоре с Ганиным в застрявшем лифте: «уже воскресенье <…> Значит, осталось шесть дней» [Р 2: 46]. Во второй главе в понедельник дважды за день Алферов заводит разговор о приезде жены: за обедом, что вызывает иронию окружающих, и ночью во время вынужденного визита Ганина: «…сам-то я не в состоянии спать. Подумайте, – в субботу моя жена приезжает. А завтра уже вторник… [Р 2: 62] <…> Прямо не знаю, как доживу до субботы» [Р 2: 64]. В главе девятой после получения телеграммы: «Слава тебе, Господи… Приезжает. <…> Зер гут, – бормотал он (Алферов. – *О. Д.*). – Послезавтра – суббота» [Р 2: 93].

Этот убывающий счет дней начинает вести и Ганин, когда узнает, что жена Алферова – это его Машенька: «Осталось четыре дня: среда, четверг, пятница, суббота. А я сейчас могу умереть» [Р 2: 70].

В исследованиях о числовых моделях в архаических текстах и числовом коде в заговорах В. Н. Топоров дает следующее объяснение числу и счету, а также неосознанному стремлению современного человека вернуть им ту роль, которую число и счет играли в архаических, мифопоэтических культурах: «Число и счет были сакрализованными средствами ориентации и «космизации» Вселенной. С их помощью всякий раз, когда это было нужно, репродуцировалась структура Космоса и место в нем человека. <…> Числа упорядочивают неорганизованное, чреватое хаотическим началом или хотя бы угрожаемое им. Сама операция счета собирает разное и разрозненное в некое целое, характеризуемое порядком. Числовой ряд в этом случае <…> оказывается простейшей моделью порядка, а

порядок – гарантия устойчивости против нарастающих тенденций энтропийного характера»[170].

Мотив убывающего счета – один из самых распространенных заговорных мотивов. Исследователи происхождения и развития заговорных форм, магических заклинаний и спасительных молитв установили, что мотив этот связан с врачеванием, основанным на вере в силу слова. Слово параллельно действию – необходимо соответствие между числом и тем, что воплощает болезнь (первоначально, это конкретные проявления). Убывающий счет изображает постепенное исчезновение болезни[171].

С течением времени счет сделался максимально отвлеченным. Исследователь заговоров Н. Крушевский приводит пример подобной абстрагированности счета при устойчивости мотива. Это заговор от червей: «У N. девять жен; после девяти жен восемь жен; после восьми жен, семь жен <…> после одной жены ни одной»[172]. Н. Крушевский отмечает, что множество болезней в народном сознании объясняется присутствием в человеческом теле червей. «Народ отождествляет или, вернее, сближает червей с мифическими змеями, а так как последние были существами злыми, темными, то они, а вслед за ними и черви, сближены с чертями. <…> При таком исчислении черви <черти> исчезают на словах, так они должны исчезнуть и на самом деле»[173]. Заговор от червей восходит к глубокой древности и представлен в Атхарваведе, вобравшей в себя разнообразные магические формулы, заговоры и заклинания. Предположительно, самхит (сборник) Атхарваведа вошел в ядро ведийского собрания в VII–VI вв. до н. э. Черви также рисуются существами рогатыми, четырехглазыми, с мешочками яда[174].

---

[170] Топоров В. Н. Числовой код в заговорах // Топоров В. Н. Исследования по этимологии и семантике : в 3 т. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – Т. 1. – С. 333.
[171] Познанский Н. Ф. Заговоры: Опыт исследования происхождения и развития заговорных формул. – Пг. : Тип. А. В. Орлова, 1917; [репринт. изд.] М. : Индрик, 1995. – С. 217.
[172] Крушевский Н. В. Заговоры как вид русской народной поэзии // Варшавские университетские известия. – Варшава, 1876. – Кн. 3. – С. 63.
[173] Там же.
[174] Заговор против червей. Атхарваведа II, 32 // Литература Древнего Востока: Иран, Индия, Китай: Тексты / Авт.-сост.: Ю. М. Алиханова, В. Б. Никитина, Л. Е. Померанцева. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1984. – С. 56–57.

К заговору прибегают в «пограничной» ситуации, когда речь идет о чем-то предельном, о жизни и смерти. Ганин находится в состоянии «духовной комы» - «червь душу гложет». Жизнь и выздоровление для него и Алферова зависят от убывающего счета дней, приближающих встречу с Машенькой. Однако Алферов у Набокова оказывается неспособным к возвращению с «того света», на что указывает ироническое замечание в девятой главе: «А Алферов – то вчера опять застрял в лифте. Теперь лифт не действует…» [Р 2: 93]. И Машенька его не спасет. Это становится очевидным, когда убывающий счет дней до ее приезда накануне ночью сменяется прибывающим, что лишает сакрального смысла процесс счета и исключает исцеление: «Три, четыре, пять, шесть, семь, восемь, - повел он <Алферов> пальцем по римским цифрам и замер <…> Три, четыре, пять, семь, – опять засчитал Алферов и с блаженной мутной улыбкой подмигнул циферблату» [Р 2: 120].

Только к Ганину возвращается полнота жизни через воспоминание, противостоящее стихии забвения. Фотография Машеньки дает толчок движению памяти. В романе вновь актуализируются заговорные мотивы. Один из них связан с хорошо известным симпатическим приемом лечения: желательное свойство от предмета, обладающего им, передается предмету нуждающемуся. Целебные свойства приписываются всему, что исходит от обладающего желанным.

В Машеньке сосредоточена «недостающая», жизненно необходимая исцеляющая сила любви. Ее фотография обладает той же магической ценностью: с прикосновения к ней, молитвенного произнесения имени «Машенька» начинается воскресение Ганина.

Воспоминание обращает его в прошлое девятилетней давности: «Лето, усадьба, тиф… Удивительно приятно выздоравливать после тифа» [Р 2: 67].

Набоков создает очень интересный образ «выздоравливания», основой которого становится «парение» не в метафорическом, а в прямом значении слова: «Парить – лететь, держась в воздухе на неподвижно распростертых крыльях»[175]. Ганин возвращается к жизни, но душа и тело еще разведены и не осознаются

[175] Словарь русского языка : в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. – М. : Русский язык, 1986. – Т. 3. – С. 23.

единым целым. Ослабевшее тело, будто лишенное силы тяжести, недостаточно погружено в материю, поэтому мир «вещей» видится как бы со стороны: «День-деньской кровать скользит в жаркое ветреное небо. <…> Лежишь, словно на волне воздуха, <…> лежишь, плывешь и думаешь» [Р 2: 68 – 69]. Находясь между небом и землей, герой оказывается сопричастным медиальному началу, связывающему конечное с бесконечным. Отдельные вещи, миметически воспринимаемые, Ганин впервые созерцает остраненно, как нечто неизменное и неделимое, единообразное в разнообразии.

Ему открывается красота «комнатного универсума», которая проявляется всюду, где соприкасаются свет и материя, где чувственный предмет проникнут его собственным идеальным смыслом. «В этой комнате, где в шестнадцать лет выздоравливал Ганин, и зародилось то счастье, тот женский образ, который спустя месяц он встретил наяву. В этом сотворении участвовало все – и мягкие литографии на стенах, и щебет за окном, и коричневый лик Христа в киоте, и даже фонтанчик умывальника. Зарождавшийся образ стягивал, вбирал всю солнечную прелесть этой комнаты, и, конечно, без нее он никогда бы не вырос» [Р 2: 69].

Интересно, что в Библии всякий творческий акт изображается как явление Божьего дня, то есть высшей энергии самого животворящего света, отделяющего и отграничивающего себя от тьмы. В русской религиозной философии свет связывается не только с откровением Божьего дня, но и с явлением Софии в творении. Е. Н. Трубецкой в одной из главных своих работ «Смысл жизни» пишет: «Предвечная София – Премудрость заключает в себе <…> вечные идеи-первообразы всего сотворенного, всего того становящегося мира, который развертывается во времени. <…> Вечные божественные идеи суть не только замыслы Божии: они – живые творческие силы». И в человеке как сотруднике и носителе этих творческих сил «полнота божественной жизни должна осуществиться»[176].

[176] Трубецкой Е. Н. Смысл жизни // Трубецкой Е. Н. Избранное. – М. : Канон, 1995. С. 139–143.

Помимо зримого явления – «солнечных прелестей», действия света, созидающего «комнатный универсум», – София, Вечная Женственность являет себя незримо: в заботе сиделки и в хранительной, взывающей к жизни материнской любви, художественно воплощенной в метонимическом образе колен матери, сидящей подле: «Лежишь, плывешь и думаешь о том, что скоро встанешь; и в солнечной луже играют мухи, и цветной моток шелка, как живой, спрыгивает с колен матери, сидящей подле, мягко катится по янтарному паркету…» [Р 2: 69].

Образу сиделки Набоков уделяет, на первый взгляд, неоправданно много внимания. Сиделка появляется лишь в двух эпизодах, но в романе представлен ее детальный портрет, в котором прослеживаются фольклорно-мифологические черты: «Сиделка очень низенького роста, с мягкой грудью, с проворными короткими руками, и идет от нее сыроватый запах, стародевичья прохлада. Она любит прибаутки, японские словечки, оставшиеся у нее от войны четвертого года. Лицо с кулачок, бабье, щербатое, с острым носиком, и ни один волосок не торчит из-под косынки» [Р 24: 68].

Сиделка обладает всеми признаками материнства, но не знает замужества; от нее, в определенной степени, зависит жизнь и смерть. В мифах подобные атрибуты и функции связаны с образом женщины-родоначальницы, который трансформировался в волшебных сказках в образ яги[177]. Портрет сиделки отдаленно напоминает и другой персонаж народных русских сказок: сестриц – дарительниц[178].

Назначение сиделки – выхаживать, возвращать к жизни тяжелобольного. По утверждению А. Н. Афанасьева, эту сложную службу у древних славян могла исполнять «басиха» – лекарка, женщина, знающая заговоры»[179]. «Басня», «побаска», «прибаутка», «басиха» – все эти слова происходят от глагола «баять», значение которого в сознании наших предков сочеталось с понятием лечения. «От

[177] Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. С. 168–171.
[178] Перышко Финиста ясна сокола // Народные русские сказки: из сб. А. Н. Афанасьева. – М. : Худож. литература, 1979. – С. 184.
[179] Афанасьев А. Н. Мифы, поверья и суеверия славян: Поэтические воззрения славян на природу. Т. 1. С. 397.

глагола «ба-ять» происходит «балий», – пишет А. Н. Афанасьев, – слово, объясняемое в «Азбуковике» как чаровник, ворожея, а в Фрейзингенской рукописи употребляемое в значении врача»[180].

Представляется, что любовь сиделки к прибауткам неслучайна. Набоков связывает ее с народным врачеванием, которое осуществлялось через вещее слово, тождественное в заговоре делу.

Интересно, что Машенька, появившаяся в судьбе героя лишь через месяц после выздоровления, также «любила песенки, прибаутки всякие, словечки да стихи» [Р 2: 89]. Таким образом, Набоков, вероятно, передает ей функции дарительницы и врачевательницы. Хотя в данном контексте в слове «прибаутки» актуализирован, в большей степени, иной смысловой оттенок: «ба-ять – о-баять (обаянник)» - напускать «обаяния», создавать поэтический вымысел[181].

Образ сиделки, с которым связана граница между жизнью и смертью и путь к жизни, оказывается органично вписанным в «комнатный универсум», пронизанный солнечным светом. Представляется, что это одно из «земных» воплощений Вечной Женственности.

Эпизод «зарождения», «сотворения» женского образа, который в будущем узнается в Машеньке, соотносим не только со зримым и незримым явлением Предвечной Софии – Премудрости, но, безусловно, отсылает и к учению Платона о любви, наиболее полно представленному в диалогах «Пир» и «Тимей».

Набоков не раз опровергал свою привязанность к Платону[182], тем не менее, в этом эпизоде явственно проступает платоническая образная основа. Платон нашел связующее начало между конечным и бесконечным, действительным и идеальным бытием, между божественной и смертной природой – это Эрос (Эрот).

Философия Эроса у Платона оформлена мифопоэтически. Его образ, явленный в «Пире», не сравним ни с какой иной трактовкой в античности. Предполагается, что миф о рождении Эроса от Пороса и Пении – божественного

---

[180] Там же. С. 395.
[181] Там же. С. 394.
[182] Набоков В. В. Интервью Альфреду Аппелю, сентябрь 1966 г. // Набоков В. В. Собр. соч. американского периода : в 5 т. / пер. с англ.; сост. С. Ильин, А. Кононова. – СПб. : Симпозиум, 1997. – Т. 3. – С. 596.

изобилия и материальной скудости – вымышлен Платоном. Эрос – великий гений (демон), серединное начало между богами и людьми. Он соединяет в себе идеальную природу с чувственной, вечное со смертным. Как мать Пения, Эрос скитается и всегда беден, но, с другой стороны, «он по-отцовски тянется к прекрасному и совершенному»[183], жаждет и достигает его. Однако теряет все, что имеет.

Платон сравнивает и сближает понятия любви и творчества: и то, и другое вызывает переход от небытия в бытие. Его Сократ в «Пире» усматривает суть Эрота в творческой силе, которая все пронизывает; в его стремлении не просто к прекрасному, но в его высшем назначении – стремлении родить и произвести на свет в прекрасном. «Люди беременны как телесно, так и духовно, и когда они достигают известного возраста, природа наша требует разрешения от бремени. Разрешиться же она может только в прекрасном»[184].

По определению Платона «рождение в красоте» - «это та доля бессмертия и вечности, которая отпущена смертному существу». Таким образом, в содержание понятия «любовь», помимо определений: «Любить – значит искать свою половину <…> любовь не что иное, как любовь к вечному обладанию благом», включается и еще одно: «Любовь – это стремление к бессмертию»[185].

В «Тимее» Платон вводит другое название для Эроса прежних диалогов – Душа Мира. Как деятельное творческое начало Мировая Душа связывает умопостигаемый мир с чувственным, «производит телесные стихии и тела сообразно идеям, а мир истинно сущего оказывается не противоположностью, а первообразом нашей действительности»[186].

Как известно, в русской религиозной философии XX века, наследующей идеи В. С. Соловьева, Мировая Душа – один из синонимов Предвечной Софии Премудрости.

---

[183] Платон. Пир // Платон. Федон; Пир; Федр; Парменид. – М. : Мысль, 1999. – С. 113.
[184] Там же. С. 117.
[185] Там же. С. 116–117.
[186] Соловьев В. С. Платон и Плотин // Платон: Pro et contra. – СПб. : Изд-во РХГИ, 2001. – С. 384.

Набоков следует логике Платона: сначала в «пограничном» состоянии выздоравливания Ганину открывается первообраз, «рожденный в красоте», и лишь через месяц он встречает Машеньку наяву: «...она, живая, была только плавным продлением образа, предвещавшего ее» [Р 2: 77].

Однако в интертекстуальное поле романа платоновская мифопоэтическая философия Эроса входит скорее опосредованно, через размышления В. С. Соловьева о Платоне[187].

В статье «Жизненная драма Платона» В. С. Соловьев называет Эрос посредником, его должность – «делатель моста, <…> разумеется, не через обыкновенные реки, а через Стикс и Ахэрон, через Флегетон и Коцит». Это мосты между небом и землей и между ними и преисподнею. Без посредничества Эроса нельзя обойтись ничему живущему: каждый прошел или пройдет по его мосту. «Вопрос лишь в том, как воспользуется человек этой помощью, какую долю небесных благ проведет он через священную постройку в смертную жизнь»[188].

Развивая Платона, В. С. Соловьев говорит о соперничестве и противоборстве двух сторон или стремлений души - высшей и низшей. Если Эрос – сын Пороса и Пении – одолевается материнской своей природою, низшие чувственные стремления души захватывают человека. «Чувственная душа тянет книзу крылатого демона и надевает повязку на глаза его, чтобы он поддерживал жизнь в пустом порядке материальных явлений, чтобы он сохранял и приводит в действие закон дурной бесконечности, чтобы он работал как служебное орудие для бессмысленной безмерности материальных вожделений». Если же низшую природу в Эросе побеждает отцовское начало, «он останавливает процесс умирания и тления, закрепляет жизнь в мгновенно живущем и умирающем, а избытком своей торжествующей силы оживляет, воскрешает умершее»[189].

Набоков иронически интерпретирует, отчасти травестирует эти популярные в начале века идеи В. С. Соловьева. В его герое преобладает высшая природа

---

[187] Соловьев В. С. Жизненная драма Платона // Соловьев В. С. Смысл любви : избранные произведения. – М. : Современник, 1991. – С. 236–283.
[188] Там же.
[189] Там же. С. 271.

Эроса: с тринадцати до шестнадцати лет Ганин «был до смешного чист. И совершенно не страдал от этой чистоты». И даже в «чудесных женщинах, которые позволяют себя раздевать за деньги», из рассказов сверстников, он был не способен увидеть порочной чувственности, но лишь таинственность и очарование: «Я не расслышал правильно, как он <сверстник> их назвал, и у меня вышло: принститутка. Смесь институтки и принцессы» [Р 2: 76].

И через много лет, вспоминая тот июльский вечер, когда впервые увидел Машеньку, которую, казалось, знал всегда, но с которой не был знаком, и свою любовь, Ганин «справедливо считал самой важной и возвышенной во всей его жизни <…> минуту, когда он сидел на подоконнике мрачной дубовой уборной и думал о том, что, верно, никогда, никогда он не узнает ближе барышни с черным бантом на нежном затылке, и тщетно ждал, чтобы в тополях защелкал фетовский соловей <…> и звездное небо между черных тополей было такое, что хотелось поглубже вздохнуть» [Р 2: 79].

Об этой минуте, когда в человека «вселяется <…> Эрос», пишет В. С. Соловьев: «И ад, и земля, и небо с особым участием следят за человеком <…> каждой стороне желательно для своего дела взять тот избыток сил, духовных и физических, который открывается тем временем в человеке. <…> это есть самый важный, срединный момент нашей жизни. Он нередко бывает очень краток, может также дробиться, повторяться, растягиваться на годы и десятилетия, но, в конце концов, никто не минует рокового вопроса: на что и чему отдать те могучие крылья, которые дает нам Эрос?»[190].

«И небо» может торжествовать: в любви Ганина к Машеньке утверждается высшая природа Эроса. В статье «Платон и Плотин» В. С. Соловьев писал: «Шаг первый к возвышению над чувственностью есть бескорыстное отношение к этой самой чувственности как предмету познания, а не вожделения; <…> более высокий подъем дается затем любовью к прекрасному ради ощущаемой в нем идеи (платонический Эрос); <…> последний шаг есть восхищение или экстаз, в

[190] Там же. С. 273.

котором наш дух становится простым и единым, как Божество, и, наконец, совпадает и сливается с ним»[191].

Это предельное, по Соловьеву, состояние духа, оказывается изначально в отношениях Ганина и Машеньки. Духовное единство, «совпадение и слияние» с Божеством отменяет профанность мира. Время мифологизируется, и пространство, несмотря на конкретные, «домашние» детали, обретает статус сакрального, заповедного, отделенного от обыденного рекой: «Он теперь ежедневно встречался с Машенькой, по той стороне реки, где стояла на зеленом холму пустая белая усадьба и был другой парк, пошире и запущеннее, чем на мызе» [Р 2: 88].

Но их рай оказывается под угрозой и нуждается в защите. С «деревенским озорником», посягнувшим на святость садового столика, освященного их встречами, грубой хулиганской надписью Ганин и Машенька легко справились, претворив «чужое» профанное в часть «своего» сакрального: «Надпись была сделана химическим карандашом и слегка расплылась от дождя <…> спокойно, молча они принялись стирать пучками травы сырой лиловый росчерк. И когда весь стол смешно полиловел и пальцы у Машеньки стали такими, как будто она только что собирала чернику, Ганин, отвернувшись, <…> объявил Машеньке, что давно любит ее» [Р 2: 89].

Расправа же с соглядатаем, «сыном сторожа, зубоскалом и бабником, всегда попадавшимся им в аллеях парка» [Р 2: 95], осквернившим их последнюю встречу, сопряжена с кровью Ганина, рыданиями Машеньки, разлукой и утратой рая.

Низшая природа Эроса воплощена в этих «деревенских» персонажах, внешних по отношению к Ганину и Машеньке. Но в новую «снеговую эпоху» их любви чувственное стремление души незаметно набирает силу и становится внутренне преобладающим. В первое время воспоминание об утраченном рае возвращало им рай в петербургском настоящем, тем не менее, каждый из них понимал: «счастье минуло». Ганин мучался, что «от этих несовершенных встреч

[191] Соловьев В. С. Платон и Плотин. С. 385.

мельчает, протирается любовь. <…> И ему начинало казаться, что все поправится, если она, хотя бы в меблированных номерах, станет его любовницей» [Р 2: 97].

Таким образом, Эрос – «крылатый и зрячий полубог» – попадает в неволю к «низшей физической душе, отнимающей у него крылья и зрение»[192]. И потому внутренне допустима замена Машеньки во время ее отъезда «нарядной, милой, белокурой дамой, муж которой воевал в Галиции», с которой Ганин «успел сойтись и порвать» [Р 2: 98].

Попытка возвратить рай летом в «дачном месте под Петербургом» обречена на неудачу. Неслучайно Набоков поселяет Машеньку не в Воскресенск, а в другой дачный городок, за пятьдесят верст от заповедного запущенного парка с «зеленым холмом и пустой белой усадьбой», отгороженного рекой от профанного мира. Отношения Ганина и Машеньки десакрализованы, и путь в священное пространство начала любви заказан.

Отдаляясь во времени, образ первой любви как обретения рая и слияния души с Богом мифологизируется – становится для героя и читателя единственным высоким образцом, критерием подлинности любви в принципе.

После разлуки с Машенькой Ганин не находит в себе способности любить. Лишенный крыл и зрения Эрос теряет свою божественную природу и умирает.

«Низшая душа хочет бесконечных порождений в чувственной безмерности – отрицательная дурная бесконечность, единственно доступная для материи – победительницы: <…> увековеченная жажда и голод без насыщения, живая пустота без наполнения»[193]. Последние определения в цитате из статьи В. С. Соловьева живописуют духовное состояние героя. «В этот странный, осторожно темнеющий вечер, в липовом сумраке широкого городского парка, на каменной плите, вбитой в мох, Ганин, за один недолгий час, полюбил ее острее прежнего и разлюбил как будто навсегда» [Р 2: 99].

Власть чувственного «материнского» начала Пении воплощена в образе Людмилы. Их отношения с Ганиным названы «схваткой механической любви»,

[192] Соловьев В. С. Жизненная драма Платона. С. 269.
[193] Там же. С. 268.

но разорвать их фальшь Ганину не позволяет «печальная теплота, оставшаяся там, где когда-то мимолетно скользнула любовь» [Р 2: 52]. Однажды обретя и утратив «прекрасное и совершенное» (Платон), Ганин ищет его и дорожит подобием, мгновенным, блеклым отражением.

Однако, по Платону, Эрос «ни бессмертен, ни смертен: в один и тот же день он то живет и расцветает, если дела его хороши, то умирает, но, унаследовав природу отца, оживает опять»[194].

Для того чтобы Эрос ожил, необходимо не только духовное прозрение, избавление от «повязки на глазах», с помощью которой чувственная душа пленяет крылатого сына Пороса, но и духовный подвиг, о чем писал В. С. Соловьев: «Любовь, в смысле эротического пафоса, всегда имеет своим собственным предметом телесность; но телесность, достойная любви, то есть прекрасная и бессмертная, не растет сама собою из земли и не падает готовою с неба, а добывается подвигом духовно-физическим и богочеловеческим»[195]. Этот подвиг и совершает Ганин.

Неслучайно воспоминание – «трепетный и нежный спутник», хранитель – возвращает Ганина на девять лет назад. Так же как в юности, он вновь оказался на грани жизни и смерти. Тогда победа жизни была сопряжена с явлением Предвечной Софии Премудрости – Мировой Души, и незримой и воплощенной в образах сиделки и матери, и творящейся, расцветающей в ипостаси возлюбленной – Машеньки. Теперь воспоминание о Машеньке – это «откровение» о божественной природе любви и возможности осуществления в человеке полноты божественной жизни. Чтобы вновь победила жизнь нужно принять «откровение» и осуществить возможность.

В исследованиях о романе «Машенька» не раз отмечалось, что воспоминание для Набокова – это не любовное перебирание заветных подробностей и деталей, не жизнь в прошлом, а нечто совсем иное.

---

[194] Платон. Пир. С. 113.
[195] Соловьев В. С. Жизненная драма Платона. С. 276.

Вначале Воспоминание представлено в образе пушкинского «давно знакомого гения», спутника героя, восходящего к фольклорно-мифологическим образам хранителя – носителя. И функции Воспоминания такие же, как у сказочных обладателей волшебного могущества, – передать потаенное знание и умение извлекать и использовать чудодейственную силу. Чаще всего эта сила извлекается с помощью слов, которые признаются сказкою магическими – это присловья. Е. Н. Елеонская в работе «Заговорная формула в сказке» пишет: «Присловье, играющее роль ключа к чудесному, заключает в себе кратко, но ясно формулированное желание – желание получить нечто, избавиться от чего-то, преодолеть враждебное влияние – <…> произносимое с целью изменить существующий порядок вещей, а главное, с убеждением в возможности этого. Вследствие таких психологических основ присловье, выражающее желание, становится не просто речью, а речью заговорною»[196]. Снабдив героя присловьем, «открыв» ему заговорную речь, сказочные носители – хранители определяют его дальнейший путь.

Набоков в определенной степени ориентирован на сюжетную модель мифов и волшебных сказок, где герой попадает на «тот свет», и странствие его также имеет определенный ритм потерь и приобретений: «Приобретения, в конечном счете, не только не ликвидируют потери, но имеют характер абсолютного обогащения космоса и общины <…> потери же выступают как проявление социального хаоса»[197]. Герой Набокова осуществляет эти приобретения благодаря Воспоминанию. Речь «трепетного и нежного спутника» [Р 2: 67], гения – хранителя, становится внутренней речью Ганина.

Можно предположить, что своеобразную роль «ключа к чудесному» Набоков отводит имени Машенька, которому, так же как и в мифопоэтических текстах, придается «материальный характер». Слово и имя являются порождающей причиной явления – causa efficiens»[198], подобно тому, как, например, слова литургии «Benedictus qui venit in nomine Domini» (Благословен

[196] Елеонская Е. Н. Заговорная формула в сказке. С. 189.
[197] Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 251.
[198] Крушевский Н. В. Заговоры как вид русской народной поэзии. С. 25.

грядущий во имя Господне) указывают на чаемое явление Господа, которое уже подготовлено: «имя <*чаемого* (курсив мой. – *О. Д.*)> обладает силой заклятья, <…> именование уже само по себе означает «призывание»[199]: «Машенька, Машенька, – зашептал Ганин, – Машенька… – и набрал побольше воздуха, и замер, слушая, как бьется сердце. Было около трех часов ночи <…> На стуле, раскинув руки, как человек, оцепеневший среди молитвы, смутно белела в темноте сброшенная рубашка. Машенька, – опять повторил Ганин, стараясь вложить в эти три слога все то, что пело в них раньше, – ветер, и гудение телеграфных столбов, и счастие, – и еще какой-то сокровенный звук, который был самой жизнью этого слова» [Р 2: 80].

Представляется, что Набоков неслучайно вводит в эпизод образ-сравнение: «как человек, оцепеневший среди молитвы». Воспоминание о Машеньке отсылает не столько к молитве, но к известному молитвообразному (Н. Познанский) заговору, обращенному к Деве Марии, когда-то сотворившей чудо исцеления. Заканчивается этот заговор формулой, имеющей вид сравнения: «Как тогда Мария… так бы и теперь»[200].

Тогда, девять лет назад, в России, в юности ожидание Ганина, томленье духа разрешается встречей с Машенькой и чудом первой любви. «Так бы и теперь» – вот то невысказанное желание, которое должно и может изменить существующий порядок вещей, пробудить героя из псевдореальности «изгнаннического сна» [Р 2: 83] к жизни.

Почему автору понадобился заговор? Заговор - соединяет в себе силу слова и действия – миф и ритуал. Впервые о заговорах как эпизодах древнейших эпических мифов заговорил Ф. И. Буслаев[201]. Через семь лет А. Н. Веселовский в работе «Заметки и сомнения о сравнительном изучении средневекового эпоса», размышляя о сущности языческого заговора, приходит к следующим выводам. Заговор – «что это такое, как ни усилие повторить на земле, в пределах

[199] Юнг К. Г. Символ превращения в мессе // Юнг К. Г. Собр. соч.: Ответ Иову. М. : Канон+РООИ «Реабилитация», 2006. С. 248.
[200] Познанский Н. Ф. Заговоры: Опыт исследования, происхождения и развития заговорных формул. С. 40.
[201] Буслаев Ф. И. О сродстве одного русского заклятья с немецким, относящимся к эпохе языческой // Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. 1. С. 250–251.

практической деятельности человека, тот процесс, который по понятиям язычника, совершался на небе неземными силами? В этом смысле заговор есть только сокращение, приложение мифа; даже во внешнем складе своем заговор только передает миф; самые древние памятники народных заговоров отличаются эпическою формою: напоминая мифическое происшествие, они как будто призывают его повториться на земле»[202].

Воспоминание у Набокова по своей сущности напоминает «молитвообразные заговоры» (Познанский Н.), по «морфологии» – одну из распространенных в заговорах форм, какие принимало слово, выступая как таинственная магическая сила: «как тогда-то было то-то, так бы и теперь сделалось то-то»[203].

Творческое, стадиально последовательное, почти ритуализованное в совершении, воспоминание также заключает в себе силу слова и действия, дискретное и непрерывное. Действенность воспоминания приводит к результату: обретению желаемого, недостающего и необходимого. И если заговор – по определению, есть «обломок языческого мифа» (Ф. И. Буслаев), то воспоминание у Набокова собирает из обломков его эпическую часть – «миф» о первой любви.

В набоковедении принято считать «Машеньку» моделью всех последующих романов Набокова. Б. В. Аверин в своей книге «Дар Мнемозины. Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции» замечает: «Сюжетика и поэтика <…> с каждым следующим его романом усложнялись и совершенствовались, но их главнейшие особенности предзаданы уже в «Машеньке»[204].

Центральную роль в романе исполняет воспоминание, оно «выстраивает» сюжет и определяет особенности поэтики. Одна из них – двойной характер воспоминания: жизненный и литературный. Представляется, эта двойственность также связана с эпическим мифом и заговорной речью: жизненный характер

[202] Веселовский А. Н. Заметки и сомнения о сравнительном изучении средневекового эпоса. С. 282–359.
[203] Познанский Н. Ф. Заговоры: Опыт исследования, происхождения и развития заговорных формул. С. 49.
[204] Аверин Б. В. Дар Мнемозины… С. 267.

побуждает к мифотворчеству – воспоминание творит миф, переводит в сферу Вечности то, что для автора и героя свято.

Литературный характер проявляется в сознательной и бессознательной инвариантной репродукции мотивов и сюжетов языческой и христианской мифологии, положивших начало литературной традиции. И потому сквозь воспоминание Набокова всегда «просвечивает» миф, не только в первом романе, но и во многих поздних, где оно также играет центральную роль.

В деталях и подробностях, «звуках и запахах» (Н. Букс) воспоминание неповторимо и личностно. Но автор, герой и читатель первого романа Набокова объединены общностью экзистенциального, литературного и родового опыта, что создает основу для нового этиологизма: не только автор и герой, но и читатель, возможно лишь «идеальный», знакомый с гением Воспоминание и дважды посвященный – в любовь и творчество, оказывается способным преодолеть границы профанного мира, найти дорогу в Вечность.

1.4. Путь Индры. Воплощение мифа в романе Набокова *«Подвиг» (1932)*

Мифологическая основа романа «Подвиг» не раз была предметом исследования в набоковедении. Автор книги «Эшафот в хрустальном дворце: о русских романах В. Набокова» Н. Букс находит, что скрытый смысл романа раскрывается «на перекрестке»[205] биографической и мифологической литературных форм, что соотносимо с многозначностью слова «подвиг», послужившего названием произведения. «Подвиг» как героическое деяние, «подвиг» как служение, подвижничество, «подвиг» как аналог движения (подвигнуть, подвигаться), в том числе в пространстве. Тема героического, развивается в сюжете биографического повествования, тема путешествия, воплощается в «мифологической поэме»[206]. Н.Букс обозначает особенности мифологического героя, мифологического пространства, мифологического сюжета и убедительно развивает гипотезу о том, что текст Набокова моделируется по образцам «Одиссеи» и «Энеиды» – двух канонических произведений о странствующем герое.

Однако не менее убедительны доводы и предположения О. Дарка, он считает, что среди мифологических параллелей «Подвига» наиболее настойчивая – средневековые легенды, поэмы и повести: «Мартын соотносится не только с Тристаном, <…> но и с Перцифалем, центральным героем сюжета о поисках святой чаши Грааля (Мартын – «искатель», этим исчерпывается его образ: избранницы, героического деяния, России, освобождения от власти рока)»[207].

Нельзя не согласиться и с концепцией А.Долинина, который в числе наиболее существенных для романа претекстов назвает «русские тематические аналоги: прежде всего фольклор (волшебные сказки, былины, духовные стихи) и

---

[205] Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах Владимира Набокова. С. 83.
[206] Там же. С. 59.
[207] Набоков В. Собр. соч. : в 4 т. Т. 2. С. 441 (Примеч. О. Дарка).

его отражения в поэзии Пушкина <…> а также лирику и биографические легенды Лермонтова, Баратынского, Блока, Гумилева…»[208].

О связи романа «Подвиг» с русской волшебной сказкой писала еще в 1977 году и Эдит Хэйбер[209]. Повествование Набокова о том, как Мартын пытается заслужить Сонину любовь, по наблюдениям исследовательницы, отсылает к известной русской сказке «Волшебное кольцо».

А. Долинин видит в основе организации романа принцип множественного тематического параллелизма – «когда повествование отсылает нас к целому ряду мифологических и литературных претекстов, которые связаны с ним (и между собой) общей темой <*пути* (курсив мой. – *О. Д.*)>»[210].

Тематическая связанность и «однонаправленность» претекстов - адресатов и уподоблений позволяет увидеть в композиционной и семантической основе романа Набокова единую морфологическую структуру, свойственную архаическим мифам о странствии – поиске, посвятительских испытаниях и «претворении» героя.

Рассматривая сходства и различия мифа и волшебной сказки, мифа и героического эпоса, мифа и литературной формы, ориентированной на мифопоэтическую модель мира, исследователи философии и поэтики мифа пришли к утверждению: эпическое сказание, баллада, волшебная сказка, роман-биография или «роман воспитания» могут сохранять и структуру и значение мифа[211], но «путь» героя-неофита, проходящего ряд инициаций, прежде чем добиться своей цели, пролегает уже не на прежнем (свойственном лишь мифу) «уровне посвящения»[212]. Во всех литературных модификациях мифологическая праоснова просматривается сквозь общежанровые каноны, индивидуальное мировидение автора и текст произведения. В основе романа Набокова – также

---

[208] Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: от «Соглядатая» к «Отчаянию» // Набоков В. Собр. соч. русского периода : в 5 т. Т. 3. С. 26.
[209] Haber E. C. Nabokov's «Glory» and Fairy Tale. P. 214–224.
[210] Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: от «Соглядатая» к «Отчаянию». С. 26.
[211] Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 262; Пропп В. Я. Собрание трудов: Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. С. 118–130.
[212] Элиаде М. Трактат по истории религии : в 2 т. / пер. с фр. А. А. Васильева – СПб. : Алетейя, 2000. – Т. 2. – С. 359.

мифологическая модель путешествия, связанного с рядом инициаций, но отношение к мифу принципиально иное.

В письме Глебу Струве о своей работе нал романом «Подвиг», Набоков сообщал, что, по его замыслу, это должен быть «грандиозный по своим размерам и оптимизму роман. <…> Он протекает в России, Греции, Швейцарии, Англии, Франции и Германии, не говоря уже о Терра Инкогнита, и его герой – дитя не капитана Гранта, а Эмми Грант (ничего не имею иротив каламбура, когда он хорош)»[213].

Представляется, что «грандиозность»[214] размеров и «оптимизм» романа Набокова, о чем он писал Г. Струве, связаны с определенным внутренним замыслом «Подвига». От десакрализации – «вырождения» мифа, типологически характерного для любой из упомянутых художественных форм, повествование восходит к реальности мифа – его воплощению. «Воплощение» – один из первоначальных вариантов названия романа Набокова.

В родословной героя «Подвига» скрещиваются два рода: Эдельвейсов и Индриковых. Выбирая предкам Мартына такие фамилии, Набоков метафорически актуализирует известный фольклорно-этнографический мотив и наделяет героя «чудесным происхождением», что возлагает на него соответствующую миссию. В архаических мифах и генеалогически связанных с ними волшебных сказках герой может иметь чудесное происхождение, если ведет свой род от мифического прапредка животного-тотема или растения-тотема. Чудесные силы рода помогают ему в достижении цели, значимой для родового сообщества, на пути к которой он совершает подвиги.

Однако род Эдельвейсов, представленный дедом и отцом, уже в начале романа «дискредитирован». Эдельвейс (от нем. edel – «благородный» и weiβ – «белый, как атрибут духовного целомудрия и чистоты», второе значение weiβ – «знаю») – альпийский цветок, и стебель, и листья, и соцветия которого

---

[213] Набоков В. Письмо Г. П. Струве. 12 сентября 1930 // Hoover Institution Archives. Box 108. Folder 17. Цит. по: Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: от «Соглядатая» к «Отчаянию» // Набоков В. В. Собр. соч. русского периода : в 5 т. Т. 3. С. 19.

[214] Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: от «Соглядатая» к «Отчаянию». С. 23.

серебристо-«седые», покрытые ворсинками. Цветок не поражает ни изысканностью формы, ни размером, ни цветом, ни запахом. Но, видимо, его выносливость и, возможно, редкость определили его семантику: обычно эдельвейс символизирующий стойкость, храбрость и чистоту. Родовая «стойкость» иронично передана в «крепости бравых дедушкиных поз» [Р 3: 97] на фотографиях, «храбрость» – в травестированной в детали «кинжал с ноготок» [Р 3: 97], один из жилетных брелоков деда. Храбрость и стойкость также явлены в «великолепной коллекции оружия» отца как дистантное, а не внутреннее его качество – дань воинскому духу предков. «Чистота» иронически «переведена» во внешнюю характеристику: и дед, и отец в воспоминании сына – «белы» и «в белом». Тот факт, что отец «врачевал накожные болезни» [Р 3: 98] и, следовательно, благородство и чистота помыслов ему были не чужды, не акцентирован, явлен вскользь в речи повествователя. Таким образом «ослабив» род Эдельвейсов, Набоков исключает возможность влияния и наследования героем «чудесного» родового знания – по существу оно утрачено. Тем сильнее определяет сущность Мартына материнская линия рода Индриковых.

По сравнению с пассивным, духовно ленивым отцом, представленным в романе статуарно, лишенным движения (исключая удар по клавишам рояля во время последнего разговора о разъезде), мать Мартына полна энергии. Ее поведенческий портрет максимально динамичен: она «ловко играла в теннис», «отмахивала пешком <…> любимый путь», «осенью много каталась на велосипеде», «слыла англоманкой» [Р 3: 98] и активно поддерживала эту славу но, самое главное, Софья Дмитриевна «ревниво, дико, до какой-то душевной хрипоты» [Р 3: 101] любила сына.

Она воспитывала в нем защитника, героя: возвела в культ отвагу и храбрость. Дух рыцарства питал существование Мартына в детстве и юности. Нелюбовь к уменьшительным сюсюкающим словам и нравоучениям, внутренний запрет на чрезмерное выражение чувств, благородство и жажда славы, чрезвычайно развитое самолюбие, не позволяющее поступать недостойно, – все это было связано с «образцами», ожившими в первых книгах на английском и

обретшими имя в странствиях Артуровых рыцарей, поединках сэра Тристрама и приключениях Синдбада. Ревностная любовь к сыну неосознанно побуждала Софью Дмитриевну таить всё, что как бы то ни было соотносилось с «волшебным происхождением» [Р 3: 99] фамилии бабки – Индриковой. Русские сказки, песни, загадки, сохранившие архетипы древних мифов, были способны стать «информатором» и источником всего субстанционального, определяющего призвание и судьбу Мартына. Поэтому русский фольклор под внешним предлогом был табуирован матерью.

Стремление уберечь сына – и в размышлениях и доводах, с помощью которых Софья Дмитриевна убеждает себя не отправлять Мартына в Россию на гражданскую войну: «Если бы тебе было не пятнадцать, а двадцать, <…> если бы ты уже закончил гимназию, и если бы меня уже не было на свете, ты бы, конечно, мог бы, пожалуй, был бы обязан» [Р 3: 103]. Желание любой ценой оградить, спасти сына от предназначенного ему пути лишь подчеркивает неотвратимость и перспективу подвига героя. Очевидна параллель с Фетидой, матерью Ахилла, укрывающей сына от участия в Троянской войне.

Мать последовательно и настойчиво задавала «направление» пути сына: Мартын вступает на путь «иностранной складки» [Р 3: 248] – это путь Эдельвейса, почти без учета «волшебного происхождения» родового имени бабки. И он идет этим путем, пока не осознает необходимость вырваться из области становления, лишенного смысла. Отсутствие смысла подобного рода становления подтверждает история жизни Дарвина. Воин, творец, идеальный влюбленный, рыцарь-наставник, «посвятивший» Мартына в кэмбриджское братство, превращается в одного из многих самодовольных, живущих «твердой, основательной жизнью» европейцев, разучившихся «волноваться». После тревог и поисков молодости он «вышел на гладко мощенную дорогу» – то есть утратил свой путь – «витую тропинку» – и, следовательно, самого себя. «Все как по писанному» [Р 3: 236], – говорит об этом Соня.

Существование Мартына совмещает два параллельных плана: сферу времени, связанную со становлением, иллюзией и уровень вечности, то есть

реальности, подлинности. Ещё в детстве (без ведома матери) ему открылся другой путь. Она не заметила «соблазнительной тропинки» над кроватью сына в акварельной картине бабушки и не предположила, что чувство «волнения», которое она в нем развивала, напитывая очарованием сказок и легенд, и «нежный толчок, от которого трогается и катится душа, обреченная после сего никогда не прекращать движения» [Р 3: 99], связаны не только с ежевечерним ритуалом чтения.

На первый взгляд кажется, что эта картина – лишь иллюстрация одной из сказок, дающая возможность продолжить ее в воображении, представив героем себя. Однако Набоков подчеркивает, что автор акварели бабушка, «рожденная Индрикова» [Р 3: 100]. Бабушкина акварель представляется знаком магической эманации мифического прошлого, того времени, когда «дивные звери <*Индрики*. (курсив мой. – *О. Д.*)> рыскали по нашей земле» [Р 3: 99].

Этнографы, психологи, историки религии, занимающиеся исследованиями архаической мифологии, подчеркивая сходство детского мышления с мышлением мифологическим, выделили в числе их общих свойств диффузность и пространственно-временной синкретизм, которые проявляются в неразделении материального и идеального, то есть предмета и знака, вещи и слова, вещи и ее атрибутов, существа и его имени, пространственно-временных отношений. Диффузность и пространственно-временной синкретизм рождают особое представление о мире: окружающий мир изоморфен, «текуч», и в нем ничего нельзя объявить невозможным. Возможно и то, что в детстве Мартын «однажды прыгнул в картину» и оказался в зеленых сумерках густого леса на излуках витой тропинки бабушкиной акварели. Интересно, что «лес» воспринимается героем как «родное» пространство: он «босиком бежал», вдыхая «странный темный воздух, полный сказочных возможностей» [Р 3: 100]. Так, в сюжетном действии романа устанавливается связь, которая в научной этнографической терминологии называется «тождеством сущности, проявляющемся в имени»[215].

[215] Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. – М. : ОГИЗ, 1937. – С. 368.

И бабушка, и внук, и мать (несмотря на англоманию и нелюбовь к русскому фольклору) сопричастны друг другу в имени – Индриковы. С именем связано «чудесное» родовое знание, обрести которое предстоит Мартыну – потомку мифического прапредка. В этом пути у героя нет помощников и наставников, ибо в мифах и архаическом фольклоре, морфологическая структура которых «возрождается» в тексте Набокова, представительницы женской линии рода «не посвящены» и потому не обладают полнотой знания.

Но Набоков последователен: метафорически наделив Мартына «чудесным происхождением», также метафорически он наделяет его «магическими способностями», обязательными для героя. Одна из них – открытость сакральному: способность видеть, чувствовать, воспринимать сакральное в профанном (предмете, пейзаже, поступке, существе или игре) и выходить за пределы профанного, не разрывая с ним связи окончательно.

От рождения эта способность присуща Мартыну и потому она не может быть отрефлексирована и осознана им. Ребенком Мартын не раз ощущал «невыносимый подъем всех чувств, что-то очаровательное и требовательное, присутствие такого, для чего только и стоит жить» [Р 3: 111], в отрочестве это ощущение еще живет в нем, но в юности оно ослабевает.

Интуиция, говорящая о некой призванности, – еще одно свойство присущее Мартыну с детства, также как «магические способности» героя, имеющего «чудесное происхождение». Призвание потомка Индриковых связано с образом витой тропинки в зеленых сумерках густого леса бабушкиной акварели. Тропинка, вьющаяся на бабушкиной акварели, связывается с другими переживаниями героя, ведущими начало из раннего детства: «когда в коляске, темной лесной дорогой, совсем маленький <…> готовый вот-вот уснуть Мартын откидывал голову, смотря на небесную реку, между древесных клубьев, по которой тихо плыл» [Р 3: 133]. Плавание в небесах и путь «витой тропинки» объединены и общностью леса: рисованного, воссозданного рукой бабушки и реального, и особым поэтическим переживанием – знаком присутствия мифического прошлого и соприсутствующей ему поэтической проекции.

Если в детстве мифическое родовое прошлое эманационно является, приглашает, «заманивает», то в отрочестве, оно призывает, пророчит, велит: «Мартын <…> подошел к краю обрыва. Сразу под ногами была широкая темная бездна, а за ней – как будто близкое, как будто приподнятое, море с цареградской стезей посредине, лунной стезей, суживающейся к горизонту» [Р 3: 110]. По В. В. Далю одно из значений слова «стезя» – «след, признаки прошедшего: Идти стезей отцов, стезею правды»[216]; фольклорные и литературные ассоциации связывают значение слова с доблестным подвигом.

Упоминание Цареграда отсылает через литературный источник «Твой щит на вратах Цареграда»[217] к образу Вещего Олега, предания о котором наделяют его магическими свойствами, а прозвище «Вещий» означает «волхв», «кудесник»[218].

В пейзаже Набокова лунный свет, соединяя земное и небесное, указывает путь, который уже освоен мифическим прапредком Мартына – чудесным зверем Индриком.

В «Голубиной книге» Индрик объявлен главой всех зверей. В разных вариантах этого духовного стиха он назван по-разному: Индрик, Вындрих, Белояндрих, Авандрий, Андруг, Единорог, Единор. Исходным является корень «Индра». Историки считают, что обозначение царя зверей в качестве единорога - результат проникновения на Русь представлений об этом мифическом существе. Большинство вариантов русского духовного стиха рисуют Индрика как подземного зверя, тесно связанного с водами и живущего «во Святой Горе»: Ходит он по подземелью,

Пропущает реки, кладези студеные.
Живет он во святой горе,
Пьет и ест во святой горе.
Куды хочет идет по подземелью,
Как солнышко по поднебесью.
Потому же у нас Индрик зверь всем зверям отец.

(Русские народные песни, собранные П. Киреевским. М. 1848. С. 46.)

---

[216] Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. – М. : Русский язык, 1998. – Т. 4. – С. 320.
[217] Пушкин А. С. Полн. собр соч. : в 16 т. Т. 2, кн. 1. С. 244.
[218] Виролайнен М. Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. – СПб. : Амфора, 2003. – С. 77.

В некоторых случаях Индрик выступает как спаситель людей от засухи, благодаря которому в реках и озерах появляется вода:

Авандрий – зверь всим зверям ацец:
Ион хадзил па всяму свету беламу,
Была на сем свеци засушейца (засуха),
Ня была добрым людзям васпитанийца,
Васпитанийца, абмыванийца;
Ион капал рогом сыру маць зямлю,
Выкапал ключи все глыбокии,
Даставал воды все кипучи,
Ион аускал па быстрым рякам,
И па маленькам ручьявиначкам,
Па глыбокам бальшим азярам,
И он давал людзям васпитанийца,
Васпитанийца, абмыванийца:
Патаму ж Авандрий зверь всим звярям ацец!

(Сборник духовных стихов, составленный В. Варенцовым. СПб., 1860. С. 233.)

В ряде вариантов он предстает как могущественное существо, способное сотрясать землю: *Потому Вындрих зверь всем зверям зверь,*

Когда он возъиграется,
Весь белый свет воскачается…

(Безсонов П. Калеки перехожие. М., 1861. Вып. 2. С. 296)

В «Поэтических воззрениях славян на природу» А.Н.Афанасьева представлен вариант, совмещающий основные характеристики зверя:

Куда хочет (зверь) – идет по подземелью,
Аки солнце по поднебесью,
Он происходит все горы белокаменныя,
Прочищает ручьи и проточины,
Пропущает реки, кладези студеные:
Куда зверь пройдет – тута ключ кипит.
Когда этот зверь возыграется,
Словно облацы по поднебесью,

Вся вселенная (мать-земля под ним) всколыбается.

(Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. М., 1868. Т. 2. С. 553)

Еще одной чертой, встречаемой достаточно редко, является то, что Индрик «Богу молится за святую гору» (Федотов Г. Стихи духовные. М., 1991. С. 69).

Особый интерес представляет корень «индра», варьирующийся в имени зверя. В Индии имя Индры носил бог-громовержец, центральный персонаж «Ригведы», чей подвиг – убийство гигантского змея Вритры и освобождение удерживаемых им рек – был воспет в священном сборнике гимнов. Опираясь на сходство имени и основной совершаемой ими функции – освобождение скрытых мировых вод, исследователь индуизма Н. Р. Гусева[219] предположила возможность генетической связи русского и индийского образов. Благодаря факту полного издания «Ригведы» на русский язык и новому этапу в изучении ведийской мифологии гипотеза Н. Р. Гусевой обрела убедительное доказательство в труде М. Л. Серякова «Голубиная книга». Священное сказание русского народа». Одна из глав этой книги посвящена сопоставительному анализу образов Индры – бога и Индры – зверя[220]. Автор пишет о том, что колдовские силы Индры предполагают возможность изменять облик по своему желанию. Самый распространенный животный образ, принимаемый Индрой в «Ригведе» – это бык. Следующий зооморфный образ Индры – баран. В одном из мифов «Ригведы» повествуется о том, что Индра принял образ муравья, дабы пробраться в крепость враждебного демона. Индра в виде лебедя стал восприниматься как спутник освобожденных им божественных вод. В послеведийских мифах Индра принимает образы сокола, змеи, обезьяны. «Последний образ Индры, зафиксированный «Ригведой» в гимне, авторство которого приписывают Джае, самому сыну бога - громовержца: «Страшный, как зверь, бродящий (неизвестно) где, живущий в горах…» (X.180.2.) Так бог, имеющий самый антропоморфный облик по сравнению со всеми богами ведийского пантеона, внезапно оказывается страшным зверем, живущим в горах,

[219] Гусева Н. Р. Индуизм. – М. : Наука, 1977. – С. 81.
[220] Серяков М. Л. «Голубиная книга»: Священное сказание русского народа. – М. : Алетейя, 2001. – С. 273–290.

что предельно сближает эту его ипостась с Индрой - зверем из «Голубиной книги»[221]. Один из гимнов «Ригведы» также указывает на «причастность Индры в равной степени как небесному, так и подземному миру:

Землею Индра прикрыл себя как оградой.

Самосущий, он несет небо, словно корону (I. 173. 6)»[222].

Тождество имени, основной функции, внешнего облика и места обитания не снимает вопроса об отсутствии у зверя Индрика змеевидного противника в русском духовном стихе. Однако Ф. Б. Я. Кёйпер в «Трудах по ведийской мифологии»[223], проанализировал различные варианты мифов о возникновении мира в индийской традиции и пришел к выводу, что изначально никакого дракона или змея в качестве противника Индры вообще не существовало. В реконструкции Ф. Б. Я. Кёйпера первоначальный миф выглядит так: «В начале был только маленький холмик, дрейфовавший на поверхности вод. Из него земля стала расширяться во все стороны. Пронзив эту «гору», заключавшую в себе зачатки всей жизни, Индра одновременно прочно приковал ее ко дну вод. Так как гора находилась в центре космоса, в центральной точке земли, вся земля тем самым стала крепкой и устойчивой. <…> Холм, который все еще плавает на изначальных водах, должен быть расколот до основания и вскрыт. Однако в нем заключена значительная сила сопротивления, и героическая борьба Индры, хотя она описывается как направленная против холма, чаще направлена против той силы, обозначаемой словом «vrtra» – препятствие, сопротивление. В мифе сила сопротивления олицетворяется драконом или змеем Вритрой, и Индра должен, подобно святому Георгию и другим мифологическим персонажам, убить дракона»[224]. Традиция обозначать противостоящую силу в образе змея, а преодоление сопротивления как борьбу с живым и опасным противником – одно из общих мест в культуре. В «Беседе Иерусалимской», дающей прозаический пересказ многих мотивов «Голубиной книги», также представлены образы единорога и противостоящего ему змея: «А зверь зверям мать единорохъ, коли на

[221] Там же. С. 280.
[222] Там же. С. 280.
[223] Кёйпер Ф. Б. Я. Труды по ведийской мифологии / пер. с англ. – М. : Наука, 1986. – С. 125.
[224] Там же. С. 29–30.

земли была засуха и в те поры дождя на землю не было, тогда в реках и озерах воды не было толко во едином озере вода была, и лежал великий змий, и не давал людем воды пить, и никакому потекучему зверю, ни птице полетучей, а коли побежит единорохъ воды пить, и змии люты заслышит и побежит от зверя того за три дни, и в ту пору запасаются водой люди»[225]. Самой битвы между двумя противниками здесь нет, но сила сопротивления горы уже персонифицирована в образе змея, стерегущего мировые воды.

Наблюдение Ф. Б. Я. Кёйпера, показывающее первоначальное отсутствие у Индры одушевленного противника, устраняет последнее противоречие и позволяет автору сопоставительного исследования образов Индры отождествить Индру - бога «Ригведы» и Индру (Индрика) - зверя «Голубиной книги».

Двуипостасная природа мифического прапредка Мартына – Индрикова по линии бабушки – не вызывает сомнения. Подвиг, совершенный им in illo tempore, призван повторить герой.

Однако Мартын Эдельвейс под руководством матери вступает на иной путь. Жизнь Мартына с весны девятнадцатого года, когда он с матерью покинул Крым, до окончания Кэмбриджа и возвращения к матери в дом дяди Генриха в Швейцарии представляет собой цепь ложных инициаций. (Ложных по отношению к призванию, которого он еще не осознал). В этнологической литературе ей соответствуют два типа обрядов общепринятого в истории религий подразделения: «ритуалы половой зрелости», «племенные инициации» или «инициации возрастных групп», осуществляющих переход от детства к юности; и все виды обрядов посвящения в секретные общества, братства, союзы. Классифицируются эти обряды по принципу: кем был до инициации – кем стал после. Так Мартын становится: мужчиной, студентом – членом «кэмбриджского братства», победителем теннисных турниров, голкипером футбольной команды. Однако М. Элиаде, рассматривая обряды инициации по принципу: что происходит во время ее, объединяет оба обряда в «возрастные». Благодаря возрастным обрядам «подростки получают доступ к сакральному, знанию, к

[225] Белова О. В. Славянский бестиарий : Словарь названий и символики. – М. : Индрик, 2000. – С. 99.

сексуальности, становятся человеческими существами»[226]. Противоположны «возрастным» «специализированные инициации», которым подвергаются определенные личности в связи с трансформацией их человеческого состояния. В данном случае происходит творение не человека, а некоего сверхчеловеческого существа, способного общаться с Божествами, Предками или Духами»[227]. Такого рода инициация предстоит Мартыну как избраннику – потомку Индрика.

Изображая период взросления героя, Набоков прибегает к известным приемам поэтики мифологизирования: он повторяет и варьирует сюжетные фрагменты, пародирующие античные мифологические, средневековые литературные и фольклорные параллели. Так, например, Н.Букс писала о «пародийной бесконфликтности»[228] любовных треугольников несколько раз возникающих в романе: «Любовная связь Мартына с Аллой Черносвитовой в Греции – аллюзия на роман Энея с Дидоной, карфагенской царицей»[229]. Но их отношения дедраматизированы: муж Аллы не замечает измены, а Мартын очень быстро забывает ее, увлекшись сначала горничной Марией в Швейцарии, затем официанткой Розой в Англии.

Популярный средневековый сюжет о любви Тристана к Изольде Белорукой и его женитьбе на Изольде Белорукой пародийно развивается в истории отношений Мартына с Розой, в которой он пытается найти «замену» Соне – об этом не раз писали. В кулачном бою Мартына с Дарвиным также явлена пародийная параллель с первым подвигом Тристана. Их братание после поединка – аллюзия на эпизод русской сказки о Еруслане Лазаревиче – его победе над богатырем Иваном и последующей помощи в «добывании» невесты. О. Дарк замечает: «Мартын также попытается отстоять интересы Дарвина-жениха перед Соней, но все произойдет как бы с «обратным» знаком по отношению к

[226] Строганова Е. Мирча Элиаде // Элиаде М. Аспекты мифа. С. 11.
[227] Там же. С. 12.
[228] Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах Владимира Набокова. С. 78 (Гл. III. Приобщение к таинству).
[229] Там же. С. 79.

фольклорному сюжету: в поединке побеждает противник, девушка отказывает, заступником выступает соперник»[230].

Несколько раз повторяется сюжет о спортивных соревнованиях, которые являются аллюзиями воинских состязаний средневековых рыцарей или фольклорных богатырей. В личном первенстве в теннис Мартын сначала проигрывал профессионалам, но затем победил одного из лучших швейцарских теннисистов, и как голкипер футбольной «дружины» – выстоял, продемонстрировав высокий класс игры в чемпионате Кэмбриджа.

Автор ориентирует действия героя на отказ от традиционных ролей, поскольку следование традиции – путь многих, и уже потому для героя-избранника он неподлинен. Не случайно жизнь Мартына периода «Крым – Кэмбридж» сравнивается с экспрессом: «ему (Мартыну) показалось, что он никогда не выходил из экспресса, а просто слонялся из одного вагона в другой, и в одном были молодые англичане, Дарвин <…> в другом – Алла с мужем, а не то – крымские друзья, или храпящий дядя Генрих, или Зилановы, Михаил Платонович с газетой, Соня, тусклым взглядом уставившаяся в окно» [Р 3: 212].

Чтобы обрести свой единственный путь, надо для начала «выйти на станции». В «Подвиге» происходит деметафоризация образа «жизнь – экспресс»: Мартын «едва не упал, спрыгнув на скользящую платформу» [Р 3: 213]. Он, наконец, откликнулся на зов «волшебства» - так воспринимается им игра далеких ночных огней, видных на холмах из окна экспресса. Этот поэтический образ трижды повторяется в тексте и жизни Мартына: первоначальное детское впечатление воскресает в памяти в Ялте и совпадает с эманационными «заманивающими» образами-знаками – «витой тропинкой», «небесной рекой», «искристой стезей». На пути из Марселя в Швейцарию «волшебство» вновь напоминает о себе. Таким образом «кто-то» или «что-то» стремиться нарушить движение «жизни – экспресса». Эта же сила влияет на выбор науки при поступлении в Кэмбридж: «Что-то шептало ему, что выбор его несвободен, что есть одно, чем он заниматься обязан» [Р 3: 143]. Герой Набокова ищет в науке

[230] Набоков В. Собр. соч. : в 4 т. Т. 2. С. 441 (Примеч. О. Дарка).

«волшебный источник живой воды» [Р 3: 142] – такова же цель и мифического зверя Индрика. Создается метафорическая параллель: «волшебным источником» становится для Мартына русская словесность и история.

С образом Индрика связано дважды повторяющееся в сюжете восхождение Мартына на гору. Некоторые исследователи находят здесь «испытание смелости героя»[231]. Но это утверждение спорно. Первый раз он оказался на склоне горы случайно. В последнее каникулярное лето в Швейцарии, во время одной из традиционных утренних прогулок с матерью «Мартын вдруг переменил направление и, покинув тропу, пошел по вереску вверх» [Р 3: 159]. Символично, что он покинул тропу (путь), которую указала ему мать.

Герой неосознанно вступает на «тотемический маршрут». Гора в Швейцарии - профанное пространство для непосвященных, в первое восхождение к ним относится и Мартын. Но оно обладает иерофаничной структурой сакрального пространства. Набоков придает ему значение «локального тотемического центра»[232], если воспользоваться терминологией Леви-Брюля. «Святая гора» (то есть священное пространство) – место обитания мифического прапредка Индрика. Между горой и чудесным зверем существует связь – партиципация. Леви-Брюль поясняет, что эта интимная связь между тотемическим животным, мифическим предком, от которого все это произошло, и потомками не является ни географической, ни случайной. Это жизненная, духовная и священная связь, имеющая огромное значение для первобытного мифологического сознания. «Локальный тотемический центр» – это одновременно и символ, и средство общения с невидимым и могущественным миром предков и сил, от которых зависит жизнь людей и природы.

На тотемический маршрут первобытные племена вступали, чтобы восстановить, обновить свою витальную энергию. Они всякий раз приходили к тому месту, которое считалось колыбелью предков, и совершали тотемические церемонии как рецитацию изначальной иерофании, освятившей некогда данное

[231] Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах Владимира Набокова. С. 78 (Гл. III. Приобщение к таинству).
[232] Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. С. 303.

пространство, преобразившей его, отделив от окружающего профанного мира. Благодаря обрядам, данное место воспринимается как неиссякаемый источник силы и сакральности. И если удастся в него проникнуть, то человек сможет воспользоваться этой силой и приобщиться к этой сакральности. Но для непосвященного, не совершившего предварительных действий, которых требует любой религиозный акт, сакральное пространство таит угрозу.

Исследования Леви-Брюля и открытые им закономерности связаны с особенностями первобытного мифологического мышления, некоторые черты которого могут быть свойственны герою Набокова. Его «магическая способность», определенная как «открытость сакральному», в научной системе координат Леви-Брюля может иметь следующее истолкование: герой Набокова относится к такой породе людей, которые сохранили привилегию, «заключающуюся в способности сопричаствовать в большей степени, чем другие, сверхъестественному миру. Небольшая доля «текучести» последнего и теперь еще проявляется в этих <…> людях»[233].

Набокову, вероятно, были известны сведения из истории религии и этнографии. В сюжетном фрагменте условно называемом «Восхождение на гору» (гл. XXII). Помимо значения «локального тотемического центра», гора имеет множество религиозных и символических значений. В ней видят точку соприкосновения неба и земли, «центр», через который проходит Мировая Ось. Это сакрально насыщенная область. Сложность и опасность восхождения неизбежны, потому что всякое «восхождение» в мифологическом сознании связано с разломом прежнего уровня бытия, с выходом вовне - за пределы профанного пространства и человеческого состояния. Совершая восхождение на гору, человек оказывается в непосредственной близости к «небесному» и возвышается над человеческим уделом.

Герой Набокова обо всем этом не задумывается. Однако автор устраивает ему испытания, создает условия для «специализированной» инициации. Продвигаясь к вершине, Мартын испытывает и преодолевает боль, страх,

[233] Там же. С. 325.

слабость, головокружение и тошноту, взбираясь по скалам вверх, он оказывается на грани жизни и смерти, может сорваться и погибнуть: «Он уже почти достиг вершины, когда вдруг поскользнулся и начал съезжать, цепляясь за кустики жестких цветов, не удержался, почувствовал жгучую боль оттого, что коленом поскреб по скале, <…> и вдруг что-то спасительное толкнуло его под подошвы. Он оказался на выступе скалы, на каменном карнизе, который справа суживался и сливался со скалой, а с левой стороны тянулся саженей на пять, заворачивал за угол, и что с ним было дальше – неизвестно» [Р 3: 159].

С одной стороны, «каменный карниз» дает опору и спасение, но он же выполняет и ритуальную функцию порога. Ограду, круг камней, стену, «каменный карниз», замыкающих сакральное пространство, историки религии относят к самым древним архитектурным моделям святилища. «Ограда не только указывает на постоянное действие иерофании внутри огороженного места; цель ее в том, чтобы отвести от непосвященного опасность, которой он может подвергнуться»[234].

Набоков детализирует эпизод передвижения Мартына по каменному карнизу, демонстрируя читателю степень опасности и силу сопротивления «горы»: «Скала как будто надвигалась на него, оттесняла в бездну, нетерпеливо дышащую ему в спину. <…> Иногда приходилось останавливаться, и он слышал, как самому себе жалуется, - не могу больше, не могу, - и тогда, поймав себя на этом, он начинал издавать губами зачаточный мотив, – фокстрот или марсельезу, – <…> после чего продолжал продвигаться вбок. Оставалось полсажени до заворота, когда что-то посыпалось из-под подошвы, и, вцепившись в скалу, он невольно повернул голову <…> Мартын закрыл глаза и замер, но, справившись с тошнотой, опять задвигался» [Р 3: 160].

Восхождение на вершину, то есть проникновение в сакральное пространство, которое у Набокова совпадает в значении с «локальным тотемическим центром», предполагает исполнение специальных ритуальных предписаний и становится возможным, когда они выполнены. Представляется,

[234] Элиаде М. Трактат по истории религии. Т. 2. С. 257.

что таковым можно признать обращение – просьбу Мартына к «кому-то» или «чему-то»: «У поворота он быстро сказал: “Пожалуйста, прошу тебя, пожалуйста”, – и просьба его была тотчас уважена: за поворотом полка расширялась, переходила в площадку, а там уже был знакомый желоб и вересковый скат» [Р 3: 160].

Таким образом, в первом сюжетном фрагменте «Восхождение на гору» Мартын проходит через особое «героическое» и «мистическое» посвящение, сам того не желая и не осознавая подлинного смысла и важности произошедшего.

В его жизни, на первый взгляд, ничего не меняется. В разговоре с Соней он хвастает, что чуть не погиб высоко в горах, и всерьез не воспринимает ее слова о долге: «самое главное в жизни – это исполнять свой долг и ни о чем прочем не думать <…> не просто дело, не работу или там службу, а такое, ну, такое, – внутреннее» [Р 3: 166].

И все же изменения происходят. В последний кэмбриджский год Мартын меняет отношение к преподавателям русской словесности, истории и самому предмету изучения: «впервые Мартын почувствовал нечто для себя оскорбительное в том, что Мун относится к России как к мертвому предмету роскоши. <…> И Муну он стал предпочитать другого профессора, – Стивенсона, благообразного старика, который преподавал Россию честно, тяжело, обстоятельно <…> не так скоро Мартыну удалось окончательно отряхнуть Арчибальда Муна. Порою он невольно любовался мастерством его лекций, но тотчас же, почти воочию, видел, как Мун уносит к себе саркофаг с мумиею России. В конце концов Мартын от него совсем отделался, взяв кое-что, но претворив это в собственность, и уже в полной чистоте зазвучали русские музы» [Р 3: 169].

В это же время рождается мечта «о тайной, беззаконной экспедиции» [Р 3: 229]. Уверенность в том, что мечта окрепнет, наполнится жизнью и воплотится, связана с новой особенностью жизни Мартына – свойством мечты «незаметно оседать и переходить в действительность, как прежде (в детстве) она переходила в сон» [Р 3: 229]. Также Набоков вводит в текст (глава XXIV) внутренние монологи

Софьи Дмитриевны, которая так и не смогла уберечь сына. Они разрушают хронологию романа: ведутся из будущего – «несколько лет спустя», обращены одновременно и к прошлому – воспоминаниям, которые являются романным настоящим, – и к еще более отдаленному будущему, в которое мать не перестает верить – возвращению из-за границы пропавшего без вести сына.

Однако прежде чем перейти границу и совершить подвиг Мартын должен завершить ряд предварительных инициаций, обрести «чудесное» родовое знание как средство, благодаря которому этот подвиг оказывается возможен.

Спрыгнув с экспресса на станции, Мартын оказывается в Молиньяке, маленькой деревне, ночью видной с поезда огнями среди темных холмов. Здесь и происходят необходимые «чудесные» обретения.

Мартын нанимается в батраки к фермеру. Собирая плоды, обрабатывая землю, он вновь проникает в сферу, насыщенную сакральным содержанием. Его труд связан с плодородием земли, с жизненными силами, скрытыми в молодых растениях, в пашне, в воде и определяется космическими ритмами – круговоротом времен года. Для мифологического сознания труд земледельца – это ритуал, непосредственно обеспечивающий жизнь. Земледелию покровительствуют умершие предки.

Исследуя аграрную мистику и сотериологию, М.Элиаде приходит к утверждению: миросозерцание человека, открывшего для себя искусство земледелия, изменяется; он прозревает глубинное единство органической жизни. Смерть предстает как временное изменение способа существования – жизнь осознается как ритм. Отсюда сотериологический оптимизм: «подобно таящемуся под землей семени, умерший может уповать на возвращение к жизни в новом облике»[235]. Идея периодического возрождения всего живого порождает и укрепляет надежду на духовное возрождение через обряд инициации. Эта надежда с самого начала ориентирована на поступок, деяние. Возродиться, обрести новую жизнь можно лишь через усилие, действуя в согласии с определенным образцом, повторяя исконные архетипические акты.

[235] Элиаде М. Трактат по истории религии. Т. 2. С. 238.

Для Мартына образец не анонимен: он определен деяниями Индрика. На земле Молиньяка герой «Подвига» не метафорически воспроизводит архетипический образец, совершенный его мифическим прапредком in illo tempore: «Прочищает ручьи и проточины, / Пропущает реки, кладези студеные»[236]. Обычные действия садовода и земледельца обретают «бытийный» смысл, совпадая с аграрным архетипом. Поступок превращается в ритуал, которому сообщается духовная ценность: «блистая на солнце, растекалась по всему питомнику напущенная вода, пробиралась, как живая, вот остановилась, вот побежала дальше, словно нащупывая пути, и Мартын, <…> чавкал по щиколотки в жирной, лиловой грязи, – тут втыкал с размаху железный щит в виде преграды, – и, хлюпая, шел к чашке вокруг деревца: чашка наполнялась пузырчатой, коричневой водой, и он шарил в ней лопатой, сердобольно размягчая почву, и что-то изумительно легчало, вода просачивалась, благодатно омывала корни. Он был счастлив, что умеет утолить жажду растений, счастлив, что случай помог ему найти труд, на котором он может проверить и сметливость свою, и выносливость» [Р 3: 217].

Места на юге Франции, где батрачил Мартын, Набоков называет «духодельными» [Р 3: 223]. Это определение вкладывается в уста Грузинова – ложного кумира – человека, не раз участвовавшего в переходах через границу и «таинственных восстаниях» в России. Грузинов, в отличие от автора, обращенного к читателю, имеет в виду «парфюмерный» смысл слова. Юг Франции – это область, где выращиваются ароматические и маслосодержащие растения, сырье для парфюмерной промышленности. Каламбур Грузинова иронически подчеркивает его ограниченность и «непосвященность», а это уже установка Набокова – автора.

В рецитации ритуала и его совпадении со своим архетипом упраздняется профанное время: соприсутствуя тому же действию, совершаемому на заре творения, человек «выходит за пределы», прорывает границы времени и

[236] Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. – М. : Издание К. Солдатенкова, 1868. – Т. 2. – С. 553.

проникает в сферу вечности. Поэтому батрачество героя в Молиньяке можно квалифицировать как предварительную «специализированную» инициацию, которая становится началом «претворения» Мартына.

О завершенности необходимого этапа на пути становления героя свидетельствует сюжетный фрагмент повторного восхождения на гору по возвращении в Швейцарию. На этот раз он уверенно и неторопливо поднимается по склону, передвигается по узкой «каменной полке», проверяя свою выдержку и будто следуя привычным маршрутом. «Благополучно добравшись до площадки, Мартын крякнул от радости и опять деловито, со строгим сознанием выполненного долга, пошел вниз по склону и, найдя нужную тропку, спустился к белой гостинице» [Р 3: 222]. Как «посвященный» теперь он осознает, что гора – сакральное пространство, которое более не опасно для него: «было жаль так скоро растрясти то драгоценное, что принес он с вершины» [Р 3: 222].

Сюжетный фрагмент завершается существенным для инициации моментом – «наречением имени». Грузинов и его жена, сидящие в саду гостиницы, обращаясь к герою, впервые называют его полным именем: «Мартын Сергеевич» [Р 3: 222]. В эпической биографии героя богатырской сказки или рыцарского романа «наречение имени» играет важную роль – это «магическое благословение и предсказание его будущего героического пути»[237].

Образ Грузинова, составленный по рассказам друзей и знакомых, «о его страсти к опасности, о переходах через границу» [Р 3: 224] побуждают Мартына видеть в нем своеобразного посредника в совершении «тайной, беззаконной» экспедиции – виртуального проводника в Россию. В эпизоде разговора с Грузиновым, их совместной ориентации по карте и выборе маршрута «вычитывается» еще один мифологический образ и связанное с ним испытание – лабиринт. М. Элиаде, описывая структуру сакрального пространства, замечает, что лабиринт можно рассматривать как «модель» для церемоний инициации. Цель прохождения лабиринта - научить неофита тому, как уже в этой жизни можно, не сбившись с пути, проникнуть в область смерти. «Испытание сводится <…> к

[237] Жирмунский В. М. Тюркский героический эпос. – Л. : Наука, 1974. – С. 233.

проникновению в труднодоступное и хорошо защищенное пространство, в котором находится <…> очевидное воплощение, символ могущества, сакральной силы и бессмертия»[238]. И для Мартына, и для Грузинова это Россия.

Грузинов сознательно запутывает и запугивает Мартына: он «в одну минуту наметил полдюжины маршрутов, и все сыпал названиями деревень, призывал к жизни невидимые тропы» [Р 3: 228]; звучат русские слова «Режица», «Пыталово» – все это должно остановить героя, заставить его отказаться от бессмысленной, по мнению Грузинова, затеи. Мартын считает, что его кумир издевается над ним, не признает его достойным и способным. Это справедливо лишь отчасти. Существование Грузинова ограничено социально-исторической сферой – он просто не знает пути к той России, к которой стремиться Мартын.

Набоковские аллюзии позволяют метафорически определить тип отношений героя – избранника и России как жениха и невесты. «Любовь, нежность к земле, тысячи чувств, довольно таинственных» [Р 3: 218] руководят им в стремлении соединиться с Россией. Хотя в романе возлюбленная Мартына Соня Зиланова, предстающая в мечтах невестой и женой, в определенной степени персонифицирует Россию, Родину, ради которой необходимо совершить подвиг. Набоков «открытым приемом» отождествляет Соню и Россию в последнем разговоре Мартына с матерью перед своим отъездом. Софья Дмитриевна передает поклон предполагаемой невесте сына, к которой он отправляется: «Поклонись ей от меня», – шепнула она с многозначительной улыбкой, – и Мартын кивнул» [Р 3: 231]. Думая, что это Соня и не зная подлинного маршрута сына, мать невольно обращается к России.

Набоков следует традициям средневекового рыцарского романа, которые возродили символисты, сближая куртуазный культ Прекрасной Дамы и религиозный культ Девы Марии. Любовь земная и небесная, к женщине и к Богу становятся различной степенью естественного единения. Чувство Мартына к Соне – одна из граней такой любви, и одновременно, предвкушение любви к Родине.

---

[238] Элиаде М. Трактат по истории религии. Т. 2. С. 274.

Персонификация России в образе Сони имеет и фольклорно-мифологический генезис: герой волшебной сказки (непосредственно связанной с мифом), преодолевший все препятствия и завершивший цепь инициаций, которые могут быть представлены как испытания жениха, в финале вступает в священный брак с царевной (богиней), олицетворяющей страну и корону – эпонимом царства.

В системе взаимоотношений Сони с претендентами на ее руку и сердце - Дарвином, Бубновым, Мартыном – также прослеживается архаический фольклорно-мифологический мотив инициативы невесты, свойственный свадебным обрядам. Невеста сама выбирает («узнает») жениха, задает «брачные задачи», ищет суженого среди «мнимых» женихов. Опасность ошибиться в выборе-«узнавании» объясняет Сонино требовательное ожидание поступка, деяния, обращенное к Мартыну на протяжении всего романа, ее разговоры о долге и, так называемое, «предательство», которое для героя оказывается еще одним испытанием. В волшебных сказках, хранящих метаструктуру архаического мифа, существует испытание на идентификацию героя. Выясняется, кто в действительности совершил подвиг, после чего происходит посрамление соперников и самозванцев.

Соня все-таки ошибается, она склонна предпочесть Мартыну писателя Бубнова: «У него есть по крайней мере талант, – сказала она <Мартыну>, – а ты – ничто, просто путешествующий барчук» [Р 3: 204]. Но талант Бубнова представлен в романе как социальный успех, обеспечивающий место на литературном олимпе, ревностно оберегаемое им. И он оказывается «совместным» со злодейством: воровством идей, чужих претворенных замыслов, не предназначенных для «широкой общественности», ибо с ними связано самое дорогое и личное. Для Мартына это Зоорландия – страна, созданная вместе с Соней силой его воображения, слова и любви. И если Соня в определенной степени персонифицирует Россию, то Зоорландия ее мифологизирует, превращает в «тридесятое царство», порабощенное Злом, куда вход простым смертным запрещен.

Некоторые исследователи Набокова находят в Зоорландии черты средневекового бестиария[239]. В истолковании названия акцент делается на «zoo» - зоологическое, темное начало. В рассказе «Истребление тиранов» понятия «зоологический» и «зоорландский» синонимичны. Другие – видят в вымышленной стране дистопическую Россию[240]. Действительно, создавая Зоорландию, Соня и Мартын обращаются к свифтовским тонам. Фантастический мир и реальная большевистская Россия, выдуманные подробности жизни и важные социально-исторические и политические реалии соединены в описании Зоорландии. Л. Бугаева отмечают, что Зоорландия характеризуется двойственностью перспективы. «С одной стороны, это земля, где требуют «равенства голов» («всем жителям надо брить головы») и где «искусства и науки объявлены вне закона» [Р 3: С. 206]. С другой стороны, это «страна, куда вход простым смертным воспрещен» [Р 3: С. 205], подобие Ultima Thule древних (символический «Небесный полюс», отражением которого является «Полюс земной»)[241]. М. Д. Шраер обращает внимание на серию «ключевых подтекстов»[242], связанных с возможностью иного прочтения названия страны: не «(Zoo)рландия», а «(За)Орландия». Это наблюдение приводит исследователя к образу знаменитого паладина Орландо средневековых рыцарских романов и позволяет интерпретировать финал романа Набокова как «рыцарского». Проводя параллели, М. Д. Шраер находит, что многое в истории любви Мартына и Сони отсылает к похождениям Орландо. «После того, как Орландо узнает, что принцесса Анжелика отдалась воину Мидоро, он сходит с ума и блуждает по свету, совершая акты насилия и героические подвиги. Не в силах совладать со своей любовью к коварной Соне <…> Мартын тоже бежит из Берлина в Прованс. По возвращению в Берлин он чувствует себя почти исцеленным от сумасшедшей страсти. <…> Орландо излечивается от любви к Анжелике, когда английский паладин Астольфо возвращает его мозги с Луны обратно на Землю. В «Подвиге»

[239] Шраер М. Д. Набоков: темы и вариации. – СПб. : Академический проект, 2000. – С. 120.
[240] Левин Ю. И. Биспациальность как инвариант поэтического мира Набокова // Russan Literature. – 1990. – Vol. 28, № 1. – P. 45–124.
[241] Бугаева Л. Литература и *rite de passage*. С. 142.
[242] Шраер М. Д. Набоков: темы и вариации. С. 124.

Дарвин пытается образумить Мартына, <…> но ему так и не удается отговорить его от поездки в Россию (или Зоорландию)»[243]. В «распахнутой» концовке набоковского «рыцарского романа» М. Д. Шраер видит «последний шанс», который дает автор своему любимому герою, чтобы «доказать Соне, что он способен на самый высокий подвиг»[244].

Рассматривая грамматическием альтернативы в английском варианте слова «Зоорландия» (Zoorland) М. Д. Шраер находит еще один возможный аспект концовки романа. В английском языке «or land» (или земля). Zoo or Land? Зоопарк или Земля? Земля ли в самом деле? Или что-то еще, даже не страна, реальная или вымышленная? Не уводит ли экспедиция Мартына в территорию чистого искусства?»[245]. Дальнейший анализ приводит М. Д. Шраера к заключению, что в конце романа «Мартын, который воплощает чистое искусство, <…> исчезает в своей родной стихии»[246].

Представляется, что прочтение названия страны «(За)Орландия», а также ассоциативно-звуковая основа слова «Зоорландия» отсылает не столько к герою Орландо, сколь к образу орла, с присущим ему рядом символических значений.

«Орел – символ небесной (солнечной) силы, огня и бессмертия; одно из наиболее распространенных обожествляемых существ – символов богов и их посланец в мифологиях разных народов мира»[247]. В мифологиях Евразии и Северной Америки орел олицетворял культурного героя, одним из главных подвигов которого является похищение света или помощь, оказанная им людям в добывании огня. В хеттских и древнехеттских народностях, а также в некоторых ведийских гимнах орел оказывается героем мифов о добывании пресной воды.

Образ орла, соотнесенный с космогоническими представлениями и мифом о культурном герое, распространен в символике древнего мира, в искусстве Возрождения и последующих эпох. Ведущая еще из древнего мира традиция

---

[243] Там же. С. 125.
[244] Там же.
[245] Там же.
[246] Там же.
[247] Мифы народов мира : энциклопедия: в 2 т. – М. : Большая Российская энциклопедия; Олимп, 1997. – Т. 2. – С. 258–260.

совмещения в единой композиции противоположных символов – орла и змеи – в средние века обретает значение борьбы Христа с сатаной, а затем переходит в политическую геральдику. Двуглавый орел – важнейшая составляющая часть герба царской России.

Зоркость – это важнейший атрибут орла: всевидение, дающее к всеведению. Зоорландия – прозреваемая земля.

В библейской метафористике Орел служит воплощением божественной любви, силы и мощи, юности и бодрости духа, но также и гордыни. В средние века Орел был символом крещения и воскресения. В христианской иконографии орел известен как символ евангелиста Иоанна, больше всего обращающегося к сфере духа; как атрибут вознесшегося на небо пророка Илии и воскресшего Христа.

Этот неполный ряд символических значений слова «орел» вполне осознается Набоковым, хотя его герой и придумывает название страны, ссылаясь на упоминание о ней норманнов.

В описании Зоорландии преобладают два тона: сатирический и лирический. Сатирический тон окрашивает зоорландский быт, законы и заглушает, делает почти незаметным лиризм Сони и Мартына, рожденный грустью, любовью и болью, связанный не с временным – жизнью «честных невежд» зоорландцев, – но с вечным: «Там холодные зимы и сосулищи с крыш, – целая система, как <…> органные трубы, – а потом все тает и все очень водянисто, и на снегу – точки вроде копоти» [Р 3: 206]. Читатель может только догадываться об истории и культуре этой страны по тому, как «звучно лопались струны сжигаемых скрипок» [Р 3: 206] в кострах. Зоорландия – «скалистая, ветреная <…> гористая страна» по всем приметам была Орландией – «родиной орлов», – пока «бритоголовые, в бурых рясах» [Р 3: 206] не установили свои законы.

Зоорландия рождена совместным мифотворчеством Сони и Мартына. Таким образом они осваивают собственный психологический опыт посредством архетипических символов. В то же время Набоков художественно варьирует и метафорически развивает архаический миф творения, для которого характерно

порождение предметов путем их словесного называния – номинации. Известен ряд примеров творения силой мысли и слова в развитых мифологиях. Соня и Мартын творят мир Зоорландии «сердцем и языком»[248], просто называя предметы. Так же действует и библейский Бог творец. Исследователь поэтики мифа Е. М. Мелетинский замечает, что номинация не есть чистое творение из ничего, а скорее некая духовная эманация божества, основанная на отождествлении предмета и имени.

Помимо словесно-магического существует и другой тип порождения мира, который также обнаруживается в сюжете романа «Подвиг»: акт творения может иметь характер добывания мифологическим героем природных или культурных объектов в ином мире. Мелетинский пишет о том, что мифическое «творение» как некий «сюжетный предикат предполагает наличие по крайней мере трех «ролей» – творимого объекта, источника или материала и творящего субъекта. <…> Однако в ряде случаев источник или материал оказывается во владении второго субъекта (демон, захвативший воду или небесные светила и т.п.), который часто приобретает черты антагониста, которого нужно победить, подчинить, прежде чем получить доступ к объекту или его источнику. Введение этой четвертой «роли» создает почву для борьбы двух мифологических персонажей и тем самым предпосылку для развития сюжета. <…> К добыванию объекта мифическим героем добавляется рассказ о первоначальном приобретении объекта демоническим существом (лягушка проглотила воду!), и добывание иногда становится возвращением утерянного»[249].

Набоков нейтрализует мифологический фон, сохраняя архетипическую основу: хтонические демоны в Зоорландии превращаются в шайку «бритоголовых, в бурых рясах», под предводительством вожаков с «говорящими» именами, одно из них – «Саван-на-рыло». И Мартын подобно «творящему субъекту» и мифологическому культурному герою должен отправиться в иной мир – Зоорландию – победить демонов и вернуть утерянную «Орландию».

---

[248] Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 205.
[249] Там же. С. 196, 197, 198.

В архаических мифах «творения» в образах различных демонических существ могут представать силы хаоса, победа над которыми осмысливается как процесс космогенеза. Превращение хаоса в космос, таким образом, есть результат борьбы с хтоническими чудовищами мифологических героев, «образы которых еще не отдифференцировались полностью от первопредков»[250]. Наиболее популярна космогоническая борьба со змеем (драконом), который в большинстве мифологий связан с водой, часто как ее похититель.

Освобождения скрытых мировых вод – миссия чудесного зверя Индрика. Метафорически «волшебным источником живой воды» для главных русских героев в романе остается Россия.

Таким образом, в финале романа Мартын осознанно вступает на путь своего «чудесного» мифического первопредка, обладающего двуипостасной природой Индры (Индрика) - зверя и Индры - бога. Он должен победить дракона, олицетворяющего хаос, спасти от «засухи» свой род и вновь совершить акт «творения» мира, который начинается «из центра»[251] – России – ибо там находится источник всякой реальности, самой энергии жизни и бытийной силы.

Реактуализация архетипического деяния отменяет профанное время, и Мартын проникает в сакральное аисторическое – мифическое время богов, прапредков. Слезы Сони и восхищение Зиланова, произнесшего слово «подвиг», подчеркивают этиологизм финала романа Набокова. Этиологизм неизменно определяет мифические концовки, и отличает миф от не-мифа. Даже в глазах «непосвященных» Мартын не просто совершает опасный переход государственной границы. Это прорыв к «центру», равнозначный освящению, финальной инициации. Это переход от профанного к сакральному, от иллюзорного и преходящего к вечному и истинному, от жизни к смерти, от человеческого к божественному. И то, что «Мартын словно растворился в воздухе» [Р 3: 247], и финальный образ «витой тропинки» в зарослях густого леса

[250] Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 208.
[251] Элиаде М. Трактат по истории религии. Т. 2. С. 262.

в Швейцарии, совпадающий с бабушкиной акварелью, свидетельствует об этом последнем претворении героя и его бессмертии.

Интересно, что финальную инициацию героя Набоков осмысливает в категориях и образах буддизма: «Мартын словно *растворился* в воздухе». Это же слово *«растворение»* находим в 108 – 109 карточках приложения к фрагментам его последнего романа «Лаура», где Набоков занимается лингво-философским анализом понятия *нирвана*. Он выписывает статью из Оксфордского словаря английского языка: «Нирвана – угасание, задувает (гасит), вымирание исчезновение» (108); «высвобожение из круга воплощений», «соединение с Брахмой (индуизм), достигаемое чрез подавление личностного существования» (109). «В теологии буддизма – вымирание… и *растворение в верховном духе.* <…> «Брахманство = *растворение* в божественной сущности»[252].

В замечательной книге Л. Стародубцевой «Мнемозина и Лета», автор проводит компаративистское исследование концепции памяти и забвения в истории мировой культуры. Обращаясь к мудрости Упанишад, Бхагавадгиты и Дхаммапады, Л. Стародубцева размышляет о кармической памяти и за-бытии нирваны. В Упанишадах существует учение о трех мирах: мире богов, мире людей и мире предков. «Мир людей приобретается лишь благодаря *сыну*, мир предков – благодаря *деянию*, мир богов – благодаря *знанию.*<...> Из мира людей после смерти можно попасть либо к богам, либо к предкам. <…> “Дэваяна” (*devayana*) – путь богов, Питрияна (pitryana) – “путь предков”. Путем предков идут те, “кто возвращается”. После ряда превращений они обречены снова окунуться в круговорот бытия, вновь и вновь рождаться и умирать. Путем богов идут просветленные, они достигают знания Брахмана и не возвращаются в мир рождений и смертей. <…> Путь угасания в нирване – путь светлый»[253].

Так же светел путь Мартына в финале романа. Набоков уподобляет героя брахману, о котором возвещал Будда в Дхаммападе: «Я называю брахманом того,

---

[252] Набоков В. Лаура и ее оригинал : фрагменты романа / пер. с англ. Г. Барабтарло. – СПб. : Азбука-классика, 2010. – С. 73.

[253] Стародубцева Л. В. Возвращение и невозвратность // Стародубцева Л. В. Мнемозина и Лета: Память и забвение в истории культуры : монография. – Харьков : ХГАК, 2003. – С. 319.

кто знает свое прежнее существование»[254]. Способность помнить прежние воплощения отличала знающего от незнающего. «Живое существо забывает, потому что меняет тела, Бог помнит, потому что он *адвайта:* недвойственен. <…> Когда Я припоминает свои прежние воплощения, оно восходит к Абсолюту, а “полное припоминание” означает тождество с Абсолютом»[255].

Метафизическому искусству припоминания, которое равно процессу отождествления, мысленного соединения сущего и несущего, проявленного и непроявленного, Этого и Того, Теперь и Тогда обучали древнеиндийские тексты. Это квинтесенция учения адвайты (недуалистической веданты) и философии брахманизма. Представляется, что Набоков изучал Упанишады, сжатые, афористичные формулы которых учили именно этому парадоксальному соединению несоединимого: индивидуального, проявленного, субъективного Я и Абсолютной, непроявленной, объективной реальности всего сущего. Его герой проходит по пути просветления и воскрешения пра-памяти – пути *адвайта* – ведущего к нирванному *растворению* - освобождению-тождеству всего сущего.

[254] Дх. XXVI. 423 // Дхаммапада / пер. с пали. – М. : Изд-во вост. лит., 1960. – 158 с.
[255] Стародубцева Л. В. Возвращение и невозвратность. С. 323.

1.5. Миф о небесных нимфах и облачных женах в рассказе Набокова *«Весна в Фиальте» (1936)*

В апреле 1936 года Набоков пишет рассказ «Весна в Фиальте», в 1938 – начинает работу над романом «Подлинная жизнь Себастьяна Найта». В этих произведениях появляется персонаж под именем Нина, загадочно-обольстительная женщина, в которую был влюблен Васенька, герой рассказа, и страсть к которой заставляет Себастьяна Найта бросить свою замечательную возлюбленную. В набоковедении прототипом этого персонажа считают Ирину Гуаданини (Кокошкину), с которой Набоков познакомился в феврале 1936 года в Париже и из-за любви к которой едва не оставил семью. В Петербурге семейство Ирины принадлежало к тем же кругам, что и Набоковы. Брат ее отчима Федор Кокошкин и отец Набокова были среди руководителей кадетской партии. Она вышла замуж за русского эмигранта в Бельгии. Брак был коротким. И хотя после Второй мировой войны она работала на радио «Свобода», в шестидесятые годы выпустила небольшой сборник стихов, в тридцатые годы ей приходилось зарабатывать на жизнь стрижкой пуделей[256].

В романе фамилия Нины – Речная. Смысл этого именования раскрывает А. Долинин: «Только читатель, хорошо знакомый с русской литературой <…> распознает в Нине Речной черты ее почти полной тезки из чеховской «Чайки» – Нины Заречной»[257]. Сам Набоков, называя «Весну в Фиальте» «образцовым» рассказом, в одном ряду с «Дамой с собачкой» Чехова и «Превращением» Кафки, указал, таким образом, на еще один чеховский претекст, выступающий в качестве аллюзивного референта. Сопоставительный анализ рассказов «Весна в Фиальте» и «Дама с собачкой» проводит М. Д. Шраер, сравнивая значение Ялты и Ривьеры в жизни Чехова и Набокова, исследуя структурные параллели, ключевые словесные

[256] Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы : биография / пер. с англ. – СПб. : Симпозиум, 2010. – С. 504.
[257] Набоков В. В. Собр. соч. американского периода : в 5 т. Т. 1. С. 565 (Примеч. А. Долинина).

мотивы, повествователей обоих рассказов и различия в набоковском и чеховском понимании любви[258].

Нас же интересуют не чеховские аллюзии, которые очевидны, а ассоциативно-игровой ареол имени «Нина» в контексте с той истории любви, страсти, которую испытал автобиографический герой рассказа «Весна в Фиальте». Памятуя склонность Набокова к языковой игре и игровой повествовательной стратегии в целом, *Нина Речная* даже на уровне языковых ассоциаций может легко превратиться в *Нимфу речную*, то есть – русалку.

Рассказ «Весна в Фиальте» можно связать с древним мифом о нимфах, получивших у разных народов разное имя: в Греции их называли «наяды, нереиды», в Германии – «никсы», на территории Сербии и Болгарии – «вилы, самовилы», в Чехии и у восточных славян – «русалки». В славянском фольклоре наиболее распространен сюжет о русалках как существах демонических, смертельно опасных для человека. Такие качества иногда приписывают героине рассказа Набокова: ее рассматривают как часть хтонического мира Фиальты, в инфернальном лабиринте которой оказался герой[259]. Имя и сущность Нины возводят к древней шумерской богине Нане, которая изображается в виде русалки со змеиным или рыбьим хвостом. «Герой рассказа, сам того не ведая, попадает в ловушку, и лишь смерть Нины избавляет его от познания истинной природы этой женщины»[260]. Предполагается, что ее истинная природа демонична и скрыто-враждебна. Такие трактовки вступают в диссонанс с «весенней» тональностью рассказа.

Первоначально сложившееся в мифах поэтическое представление о русалках – иное. Русалки – это не хтонические существа, но стихийные духи, небесные нимфы, облачные груди которых льют на землю дождевые потоки. Они не опасны, а, напротив, необходимы в жизни человека. Такой взгляд был характерен для всех народов индоевропейского происхождения. По утверждению А.Н.Афанасьева, в прародительском племени ариев дождь называли

[258] Шраер М. Д. Набоков: темы и вариации. С. 86–97.
[259] Завьялов-Левинг Ю. Убить дракона: Георгиевский комплекс в рассказе «Весна в Фиальте». С. 170.
[260] Там же. С. 171.

неиссякаемым небесным молоком облачных жен, дарующих жизнь всему земному[261].

Под знаком «дарения» развивается и сюжет взаимоотношений Нины – русалки, нимфы – и героя – рассказчика Набокова. Дарами полна и весна, которая, все же, является главным объектом осмысления и изображения рассказа.

Образная основа поэтического пейзажа, с которого начинается «Весна в Фиальте» – насыщенность весенней влагой. «Все мокро» даже море меняет свою извечную природу, «опоенное и опресненное дождем» [Р 4: 563]. Моросящие теплые дожди так напитали Фиальту, что она, будто оплодотворенная ими, сама обретает рождающую сущность, которую герой Набокова определяет как «весеннюю, серую, оранжерейно-влажную» [Р 4: 574]. И подобно цветку в оранжерее или древесной почке герой «раскрывается», но «раскрывается как глаз» [Р 4: 563].

Это сравнение поясняется в романе «Дар»: размышляя о смерти, Набоков прибегает к услугам Делаланда, который пишет: «Наиболее доступный для наших домоседных чувств образ будущего постижения окрестности, долженствующей раскрыться нам по распаде тела, это – освобождение духа из глазниц плоти и превращение наше в одно свободное сплошное око, зараз видящее все стороны света, или, иначе говоря: сверхчувственное прозрение мира при нашем внутреннем участии» [Р 4: 484].

В рассказе «Весна в Фиальте» всевидение оказывается возможным и вне «распада тела», – в момент деиндивидуации, в состоянии дионисийского переполнения духа, очнувшегося от сна. В связи с этим в интертекстуальное поле рассказа входят размышления Вяч. Иванова о деиндивидуации и дионисийской природе вдохновения. В «Спорадах» он пишет: «…Кто из нас настолько осторожен и внимателен ко всему, мимо чего он идет, чтобы не пройти рассеянно и нерадиво мимо красоты, которую бы он прозрел, <…> мимо души, которая его ищет и которой сам он будет искать, чтобы жить. <…> Доступен и гостеприимен

[261] Афанасьев А. Н. Мифы, поверья и суеверия славян: Поэтические воззрения славян на природу. Т. 3. С. 115.

должен быть дух человека, готов к благоговению и благодарности, весь – улегченный слух и «чистое», «простое око»[262].

Герой Набокова, сведенный к «чистому», «простому оку», впитывает, вбирает все видимое, осязаемое и как бы то ни было воспринимаемое, с благодарностью отзываясь «на шорохи, запахи этого серого дня, насыщенного весною» [Р 4: 564]. Так происходит размывание границ индивидуации, выход за пределы эмпирического «Я» и погружение в единую жизнь Вселенной. Отсюда чудесное сверхчеловеческое знание и могущество – «…я все понимал: свист дрозда в миндальном саду за часовней, и мирную тесноту этих жилых развалин вместо домов, и далекое за вуалью воздуха, дух переводящее море, и ревнивый блеск взъерошенных бутылочных осколков по верху стены (за ней штукатурная гордость местного богатея), и объявление цирка, на эту стену наклеенное…» [Р 4: 564].

О выходе, «изступлении из граней» личного «Я» и приобщении к «Я» вселенскому как необходимых условиях дионисийского экстаза писал Вяч. Иванов, исследуя психологию этого явления в работе «Дионис и прадионисийство», а также в статьях «Ницше и Дионис», «Ты еси»[263]. Набоков же иронизировал по поводу популярности модного в начале века эстетического и психологического понятия – «дионисийский экстаз». В романе «Дар» князь Волховский, «настоящий» поэт, двоюродный брат матери главного героя, издал «том томных стихотворений “Зори и Звезды”, с фотографическим портретом автора в начале и чудовищным списком опечаток в конце. Стихи были разбиты на отделы: Ноктюрны, Осенние, Мотивы, Струны Любви. <…> Я ничего не помню из этих пьесок, кроме часто повторяющегося слова “экстаз”, которое уже тогда для меня звучало как старая посуда: “экс-таз”» [Р 4; 329].

Тем не менее, в рассказе изображается именно это состояние духовного переполнения, сопутствующее любви и предшествующее творчеству, для

[262] Иванов Вяч. Спорады. С. 363.
[263] Иванов Вяч. Ницше и Дионис. С. 5–17.

которого Вяч. Иванов находит определение, получившее у Набокова отставку, – «экс-таз»[264].

В эстетической концепции Вяч. Иванова дионисийское состояние «блаженного переполнения духа», его преизбытка «от наплыва живых энергий», благодаря творческой способности и потребности человека, находит разрешение и «очищение» в идеальной объективации.

Идеальной объективацией весны в Фиальте, в которую погружен и в которой растворен герой, оказывается Нина.

Она не могла не появиться (хотя эта последняя встреча и ставится в заслугу судьбе). Идеальная объективация как процесс, как максимальное напряжение и «излучение» духа связана с тем, что исчезает «…граница между вечностью и веществом»[265]. И прозрачная, проницаемая среда создает возможность чуда: Нина воплощается не в художественный, поэтический образ, но является герою во плоти.

То, что у Набокова кажется случайностью – Нина в весенней Фиальте, стоящая, полуобернувшись, посреди улицы «…в исполненной любопытства приветливой неуверенности» [Р 4: 564], - в размышлениях Вяч. Иванова имеет логику закономерности. Он убежден, что «в процессе объективации скопившаяся эмоциональная и волевая энергия излучается из человека, чтоб сосредоточиться в его проекциях и воззвав тем к жизни некие реальные силы и влияния вне его телесного я. Но возникновение этих реальностей, очевидно, не может быть результатом односторонней экстериоризации психической энергии: ее излучению должна <…> ответствовать встречная струя живых сил. Психологическая потребность в стройных телодвижениях встречается с физиологическим феноменом ритма; нужда в размеренном слове – с тяготением стихии языка к музыке, воля к мифу и культу – с откровением божественных сущностей, с волей богов к человеку»[266].

---

[264] Набоков В. Дар // Набоков В. Собр. соч. русского периода : в 5 т. Т. 4. С. 329.
[265] Набоков В. Собр. соч. русского периода : в 5 т. Т. 5. С. 349.
[266] Иванов Вяч. О Дионисе и культуре // Иванов Вяч. По звездам. С. 357–358.

Какую потребность, «нужду» испытывает герой Набокова, в ответ на которую является Нина, всегда неожиданная и желанная, беспечно-щедрая и ускользающе-зыбкая, будто склонная к развоплощению. В чем тайна Нины и ее пребывания в судьбе героя, сопряженного с особым ритмом солнечных просветов-встреч?

Чтобы разгадать ее, Набоков отправляет героев и читателя, «как в русской сказке», в прошлое, в юность, к первому знакомству и первому поцелую – невольному, стихийному и анонимному.

В этом эпизоде-воспоминании Набоков прибегает к особой грамматической форме, мотивированной, на первый взгляд, именно стихийностью происходящего: «Я *зову* ее Нина, но тогда едва ли я знал ее имя, едва ли мы с нею успели что-либо, о чем-либо…» [Р 4: 566]. В то же время использование подобной грамматической формы создает некий смысловой зазор: кажется, что Нину можно *звать* и по-другому. Например, «нимфа». Звукосочетание «мф» (блаженно-мечтательное, на вдохе) теряется в улочках весенней Фиальты, остается в ее названии, и потому поэтический звукообраз слова «нимфа» изменяется, обретает уплотненное «земное» звучание в женском имени «Нина».

Фонетическая утрата и видоизменение звукообраза соотносимы с трансформацией первоначального мифического сюжета о небесных нимфах, описанной в труде А. Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу».

«Греческие нимфы (nubes) по первоначальному их значению суть облачные девы… – пишет А.Н. Афанасьев[267]. – Обитая в дождевых тучах = небесных источниках и морях, облачные нимфы получили прозвание водяных или морских жен и дев. Впоследствии, когда утратилось ясное понимание старинных метафор, и когда поэтические сказания о небесных потоках были низведены на землю, эти жены и девы покинули воздушные области и овладели земными водами, хотя и удержали при этом многие любопытные черты своего первоначального происхождения. Так появились в Греции наяды, нереиды, в Германии никсы, у

[267] Афанасьев А. Н. Мифы, поверья и суеверия славян: Поэтические воззрения славян на природу. Т. 3. С. 118.

нас и чехов – русалки»[268]. Водяные девы – русалки – «…владетельницы источников живой воды, все вызывающей к бытию»[269]. Древность верования о том, что реки, криницы, озера и моря заселены русалками засвидетельствована Прокопием, «…который в своей хронике замечает о славянах, что они обожали речных нимф»[270].

Представляется важной и параллель с индуистской мифологией. Нимфы греческой мифологии и русалки – славянской были робки и стыдливы. Не отличались такими качествами индийские полубогини *апсары (апсарасы)* – с санскр. – многоводные – духи облаков и вод. Их общее имя буквально означает «движущаяся в воде» или «вышедшая из воды». Обитательницы рая Индры, небесные красавицы, танцовщицы – воплощенный принцип наслаждения. Этот мифологический образ являет собой индийское представление об идеальной женственности. Их красота символизирует страсть, разрушающую царства богов и аскезу мудрецов. Согласно ведическим текстам апсары могут насылать на людей любовное безумие, и в Атхарваведе есть заклинания против них. Образ Нины, очевидно, соотносится с этим источником, особенно, если соотнести его с биографией Набокова.

Используя мифологический материал как смысловую матрицу, Набоков творит новый миф. Его Нина оказывается «владетельницей источника живой воды» особого рода – это женская любовь: «…я тогда еще не знал, что, скажи я два слова, оно (невнимание) сменилось бы тотчас чудной окраской чувств, веселым, добрым, по возможности деятельным участием, точно женская любовь была родниковой водой, содержащей целебные соли, которой она из своего ковшика охотно поила всякого, только напомни» [Р 4: 566].

Интересно, что Вяч. Иванов в одной из статей, посвященных исследованию мифа, писал: «Миф есть воспоминание о мистическом событии, космическом таинстве, <…> миф, прежде чем он будет переживаться всеми, должен стать событием внутреннего опыта, личного по своей арене, сверхличного по

[268] Там же. С. 119.
[269] Там же. С. 123.
[270] Там же. С. 120.

содержанию. <…> Не темы фольклора представляются нам ценными, но возвращение души и ее новое, пусть еще робкое и случайное прикосновение к «темным корням бытия». Не религиозная настроенность нашей лиры или ее метафизическая устремленность плодотворны сами по себе, но первое еще темное и глухонемое осознание сверхличной и сверхчувственной связи сущего»[271].

В «Весне в Фиальте» мифотворчество Набокова будто отвечает Вяч. Иванову, который вслед за Платоном требует от поэта, «если он хочет быть поэтом, творить миф».

Внешние черты, детали, уподобляющие Нину русалке, открыто (даже слишком открыто) явлены Набоковым: ее любимая поза в виде буквы «Z» - в массовом сознании, благодаря растиражированной копенгагенской скульптуре, именно так и должна сидеть русалка; в ресторане она ела «моллюски, которые так любила».

Но древняя нимфическая сущность лишь «просвечивает» в образе Нины и обнаруживается, если соотнести особенности ее облика с тем, что пишет о русалках А. Н. Афанасьев: «Как владетельницы источников живой воды, все вызывающей к бытию, всему дарующей красоту, молодость и силы, русалки вечно юны и также прелестны собою как эльфы»[272]. Лирический герой Набокова отмечает неопределенность возраста Нины и почти эльфические внешние черты (узкие плечи, изящество): «Ровесница века, она, несмотря на худобу и малый рост, а может быть, благодаря им, была на вид значительно старше своих лет, точно так же как в тридцать два казалась намного моложе» [Р 4: 565].

Описывая несказанную, пленительную красоту русалки, Афанасьев подчеркивает, как «в существе стихийном, во всем ее теле замечается что-то воздушно-прозрачное, бескровное, бледное»[273]. Апсарасы – небесные девы, населяют воздушную область, пограничную между землей и солнцем. Имя это, по

[271] Иванов Вяч. Две стихии в символизме // По звездам. С. 284–285.
[272] Афанасьев А. Н. Мифы, поверья и суеверия славян: Поэтические воззрения славян на природу. Т. 3. С. 123.
[273] Там же.

объяснению Маннгардта, означает: *«не имущая образа»* или «шествующая по водам (die gestaltlosen, die im Wasser gehenden)»[274].

Именно стихийная природа Нины не дает возможности «остановить мгновение», запечатлеть ее облик в полноте и цельности. Черты ее неуловимы, «воздушно-прозрачны», но не бескровны и бледны, а солнечны и ярки. И все же, Нина у Набокова остается «неимущей образа»: в рассказе явлен не ее портрет, она лишь «…кивнула мне из книги мужа из-за строк, относившихся к эпизодической служанке, но *приютивших* (курсив мой. – *О. Д.*) ее (вопреки, быть может, его сознательной воле): «Ее облик, – писал Фердинанд, – был скорее моментальным снимком природы, чем кропотливым портретом, так что, припоминая его, вы ничего не удерживали, кроме мелькания разъединенных черт: пушистых на свет выступов скул, янтарной темноты быстрых глаз, губ, сложенных в дружескую усмешку, всегда готовую перейти в горячий поцелуй» [Р 4: 575].

Стихийная сущность и пограничность существования – качества, определяющие русалок, – становятся для Набокова основой «перевода» мифической образности на «свой» литературный язык, одной из эстетических и стилистических особенностей которого является смешение жизни и текста. Так и Нина пребывает в судьбе лирического героя где-то между сном и воспоминанием, жизнью и текстом. Довольно часто этот текст не имеет индивидуального авторства, как и полагается мифам и поэтическим сказаниям: «Как-то осенью мне показали ее лицо в модном журнале. Как-то на Пасху она мне прислала открытку с яйцом. Однажды, по случайному поручению зайдя к знакомым людям, я увидел среди пальто на вешалке (у хозяев были гости) ее шубку…. Вновь и вновь она впопыхах появлялась на полях моей жизни, совершенно не влияя на основной текст… Иногда, где-нибудь, среди общего разговора, упоминалось ее имя, и она сбегала по ступеням чьей-нибудь фразы, не оглянувшись» [Р 4: 575].

Внезапные яркие появления Нины, с уплотненным временем встреч, обреченных на расставание, уподобляют ее образ вилам – нимфам грозовых туч. Им свойственна быстрота полетов. «Они также внезапно исчезают, как и

[274] Афанасьев А. Н. Мифы, поверья и суеверия славян: Поэтические воззрения славян на природу. Т. 3. С. 117.

являются»[275]. Но на зов возлюбленного юнака или побратима вила отзывается в любое время.

Афанасьев приводит известный поздний в славянском фольклоре сюжет. Он замечает, что русалки и вилы обладают особыми чарами: по русским поверьям, всякий, кто увидит русалку и услышит манящие звуки ее голоса, поддается неодолимой силе ее красоты и погибает в пучине волн. Таким образом, русалки погубили многих: «…странник бросается в воду, увлекаемый столько же обаянием их красоты, как и гармонией сладостного пения; пловец спешит направить к ним свою ладью и также гибнет в бездне»[276].

Если «воды» и «бездны», которыми владеет героиня нового мифа, – это женская любовь, то все, пленившиеся Ниной и состоящие в «очень международном союзе» близко знавших ее, – утонули в любви. Набоков обновляет стертую образность этого общеупотребительного выражения: женская любовь как живая вода – утонувший оказывается спасенным и будто заново рожденным. Между тем, образ Нины имеет еще одно мифологическое соответствие – древнегерманской морской богине Ран, в подводных палатах которой живут в благополучии и радости все увлеченные на дно, погибшие для земной жизни.

Есть в рассказе еще, на первый взгляд, незначительная, но важная деталь, подтверждающая нимфическую сущность Нины. Накануне отъезда из Фиальты она что-то искала в случайной лавке и едва не купила коричневый кожаный кошелек, но потом с поздним сожалением сказала: «Au fond, я хотела гребенку» [Р 4: 567]. В мифологии всех народов индоевропейского происхождения гребень – атрибут русалки. «С распущенных волос русалки беспрерывно сочится вода, то есть по первоначальному значению – с густых прядей ее облачной косы льются дождевые потоки. <…> Если при русалке есть гребень, то она может затопить любое место, расчесывая волнистые локоны; но зато, если волоса ее обсохнут –

[275] Там же. С. 153.
[276] Там же. С. 132.

она немедленно умирает. <…> Вот почему русалки боятся далеко отходить от берегов реки или озера, не захватив с собой гребенки»[277].

Нина уезжает, так и не купив гребенки. И герой Набокова лишь позже находит причину своей нарастающей тревоги, понимая, что все мельчайшие детали, сопровождающие их последнюю встречу, были знаками прощания: «… и внезапно я понял то, чего, видя, не понимал дотоле, почему давеча так сверкала серебряная бумажка, почему дрожал отсвет стакана, почему мерцало море: белое *небо над Фиальтой незаметно налилось солнцем, и теперь оно было солнечное сплошь, и это белое сияние ширилось, ширилось, все растворялось в нем, все исчезало***,** и я уже стоял на вокзале, в Милане, с газетой, из которой узнал, что желтый автомобиль, виденный мной под платанами, потерпел за Фиальтой крушение» [Р 4: 581].

Нина исчезает так и тогда, как и когда в «Поэтических воззрениях славян…» исчезают небесные нимфы: «с окончанием грозы и дождевых ливней, с появлением ясного, всеиссушающего солнца облачные девы исчезают с просветленного неба»[278].

Нина осознает временность своего пребывания в судьбе Васеньки, – так она называет героя Набокова, – и потому испугана и смущена в ответ на признание в любви, предполагающей вечность.

Она несвободна еще и потому, что связана «…с мужем крепкой каторжной дружбой» [Р 4: 577]. Эти узы вновь уподобляют ее образ – виле, персонажу одного из наиболее распространенных в народном эпосе южных славян сказаний, основанных на древнем мифологическом сюжете «О похищении облачных жен и сокрытии дождевых источников злобным демоном-змеем».

В хорутанских сказках миф этот передается в такой форме: «Царевич <…> женится на прекрасной виле; но приходит пора, и ее похищает огненный король-старик, из уст которого исходит пламя; он уносит вилу на ognievitu goru или в змеиный город и там сажает ее среди потока и оковывает цепями, то есть зимней

[277] Там же. С. 125.
[278] Там же.

стужей. Царевич отправляется добывать свою подругу. <…> Такой подвиг совершается им при содействии Солнца, Месяца и Ветра, затем, купаясь в молоке вилиных кобылиц, он делается сильномогучим богатырем и получает за службу чудесного коня; на этом коне он увозит свою красавицу от огненного короля, а самому королю отсекает мечом голову, то есть при возврате весны бог-громовник, купаясь в молоке небесных источников, обретает прежнюю силу, поражает демона мрачных туч и выводит из заключения дожденосную нимфу, как свою любимую супругу»[279]. Чтобы достигнуть цели царевич должен пройти через многие испытания. И есть еще одна важная деталь: только любящий способен победить.

Герои рассказа «Весна в Фиальте» соотносимы с персонажами мифа Нина – нимфа (вила, облачная жена); Васенька – царевич: происхождение имени «Василий» – от греч. «царственный»; огненная змеиная сущность Фердинанда постоянно и открыто педалируется автором. Но в рассказе почему-то «не работает» сюжетная схема мифа.

Герою Набокова была дарована подлинная любовь, та, которая существовала в начале мира – вне дуализма, в неразделимости земного и небесного. И судьба настойчиво (в системе повторов-встреч с Ниной) предлагала принять этот дар. Как возможность она пятнадцать лет находилась рядом. Но Васенька не разглядел возможности, не осознал ценности дара и потому не принял его (половинчатое земное «любострастие» не в счет).

Герой сосредоточен на самом себе, так же как и его всемогущий противник. Главной причиной неприязни Васеньки к Фердинанду оказывается не Нина. Отрицая человеческую «фальшивость» Фердинанда, демоническое обаяние его кощунственного искусства, герой Набокова, таким образом, определяет себя как защитник подлинных ценностей. Этот аспект противостояния героев – творцов, связанных с Ниной, рассматривает М. Д. Шраер. Сравнивая сюжет отношений Васеньки – Нины и Фердинанда в набоковском рассказе и любовный треугольник Тригорин – Нина Заречная – Треплев в чеховской «Чайке», он замечает:

[279] Там же. С. 172.

«Тригорин становится любовником <…> Нины Заречной, молодой актрисы и возлюбленной Треплева. На аллегористическом уровне треугольник желаний, изображенный в пьесе, – не что иное, как состязание между символизмом (как новым модернистским искусством) и натурализмом (традицией уходящей, но все еще значимой)»[280].

Позиционирование, само состязание – как для Васеньки, так и для Фердинанда – оказывается важней, чем то, ради чего ведется поединок. И потому Нина – нимфа, «владетельница источника живой воды» – любви, – за ненадобностью исчезает из мира.

В эпизоде последней встречи герой Набокова все же прозревает. Это прозрение очень точно М. Д. Шраер называет «провидчески<м> опыт<ом>, рассказ о котором в точности соответствует набоковскому определению акта художественного творчества, а также описанию космической синхронизации в «Говори, память»: «Способность думать о нескольких вещах зараз» [А 5: 503]. Экзальтированное состояние Васеньки также предшествует его «внезапн<ому>» ощущению проблесков иного мира в конце рассказа перед гибелью Нины в автокатастрофе»[281]: «С невыносимой силой я пережил (или так мне кажется теперь) все, что когда-либо было между нами, начиная вот с такого же поцелуя, как этот; и я сказал, наше дешевое, официальное «ты» заменяя тем, одухотворенным, выразительным «вы», к которому кругосветный пловец возвращается, обогащенный кругом: «А что, если я вас люблю?» [Р 4: 581]. Но прозрение запоздало, судьба уже выкатила цирковой фургон на исходную позицию.

Необходимо расшифровать авторский код, связанный с образом цирка, который трижды повторяется в афишах, затем материализуется в звуках трубы и цитры, сопровождавших рекламное шествие и, наконец, цирковой фургон становится формальной причиной смерти Нины (в него на полном ходу врезался автомобиль). Слово «цирк» переводится как «круг». Цирковое представление

[280] Шраер М. Д. Набоков: темы и вариации. С. 71.
[281] Там же. С. 112–113.

замкнуто в круге арены, как и отношения Нины с лирическим героем Набокова: за пятнадцать лет они не находят выхода в спираль. Повторяющаяся деталь цирковых декораций – «изукрашенность» звездами: и тумбы, на которых сидели «одураченные слоны», и зонтик клоуна на афишах испещрены звездами. И потому у героя появляется «смутное воспоминание о небесной родине циркачей» [Р 4: 577]. У Нины – русалки, вилы – та же родина: изначально она – небесная нимфа. Связь вилы со звездами подчеркивали исследователи мифов: «…вила вскормлена росой (дождевой влагой). Но по славянскому поверью: «роса не из тучи, а от зори и вообще от звезд»[282].

Во время последнего свидания, накануне отъезда и смерти героини, «цирк, видимо, выслал гонцов» [Р 4: 580]: в плоскости реальной жизни это рекламное шествие. Но Нина понимает знаковый язык цирка, с помощью которого изъясняется судьба. Понимает и то, что встреча с Васенькой – прощальная. Вот почему «…что-то, как летучая мышь, мелькнуло по ее лицу, быстрое, странное, почти некрасивое выражение» [Р 4: 581]. Не в ее власти что-либо изменить.

В финале герой Набокова остается в мире, из которого только что исчезла любовь. Он не спас ее.

Но рассказ, наверное, не был бы назван «Весна в Фиальте», если бы Набоков на этом поставил точку.

Его композицию визуально можно представить как ленту Мебиуса. Об этом не раз писали. Нина оказалась смертной, нимфа исчезает, но, подобно русалкам весной, появляется вновь, воскрешенная воспоминанием Васеньки.

Интересно, что русалки чествовались особым поминальным обрядом русалий (rosalia), следы которого затеряны в глубокой древности. Этот обряд подробно описывает А. Н. Веселовский[283]. Русалии обычно были связаны с проводами весны и приурочены к Духову и Троицыну дням, когда между Пасхой и Пятидесятницей, по греческому поверью, душам умерших дозволено возвращаться на землю (это конец мая - начало июня). «Вместо rosalia, – пишет А.

[282] Потебня А. А. О мифическом значении некоторых обрядов и поверий. С. 174.
[283] Веселовский А. Н. Валькирии – Welis, ‘Ηλυσιον πεδιον, Вила – Viola. С. 288.

Н. Веселовский, – встречается и <…> рядом с ним dis violae, violationis, violaris, относившийся к началу весны, двадцать третьему марту, и также сопряженный с поминками умерших <…> И так rosalia и dies violae отбывались <…> первые в начале лета, вторые в начале весны. Оба празднества, объединенные одной идеей и содержанием культа, могли смешиваться и даже сближаться хронологически, <…> выражаться в сходных обрядах и отразиться в народной фантазии олицетворением манн, за которыми удержались древние имена празднества: русалии дали нам русалок <…> dies violae не остались ли в образе – вил, не определили ли, по крайней мере, их очертания и имя»?[284].

Последней деталью, связанной с Ниной, которую восстанавливает в памяти герой Набокова, оказывается откуда-то появившийся «у нее в руках плотный букет темных, мелких, бескорыстно пахнущих фиалок» [Р 4: 581] – один из атрибутов обряда поминовения violaris.

Интересно, что фиалка как символ любви и памяти обыгрывается Набоковым в английской версии рассказа, опубликованной в 1947 году в «Harper's Bazaar»: «I am fond of Fialta; I am fond of it because I feel in the hollow of those violaceouse syllables the sweet dark dampness of most rumpled of small flowers, and because of the alto-name of the lovely Crimean town is echoed by its viola»[285].

В другой своей работе («Генварские русалии и готские игры в Византии»)[286] Веселовский пишет о том, что помимо весенних русалий, существовали и зимние. «Значение зимних и весенних русалий взаимно освещаются, как осенние празднества Дионису досказываются весенними. Если в центре майских русалий стоит культ мертвых, <…> то нечто подобное могло лежать в основе январских обрядов, только в другом освещении – как Диониса представляли себе то замирающим узником зимы, то оживающим, обновляющимся весною вместе с природой»[287].

---

[284] Там же. С. 288.
[285] Nabokov Vladimir. Spring in Fialta // Harper's bazaar. – 1947. – May.
[286] Веселовский А. Н. Генварские русалии и готские игры в Византии // Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. Вып. 5. С. 280.
[287] Там же. С. 281.

Если вернуться к композиции рассказа, то становится очевидным, что композиционная модель «лента Мебиуса» обусловлена именно этим вечным возвращением в Природе и памяти, которое обретает форму текста «Весна в Фиальте». Набоков определяет жанр своего произведения как рассказ. Но его герой творит миф о любви, тем самым он возвращает ее в мир: мифологизируя образ Нины, дарует ей вечность.

Глава 2. Тема энтомологии и особый тип героя энтомолога, наделенного автобиографическими чертами

В творчестве Набокова немало героев, наделенных автобиографическими чертами: поэты и путешественники, составители крестословиц и шахматных задач, порою гениальных. Особое место среди них занимают герои-энтомологи, для которых изучение бабочек – не просто увлечение, страсть, сфера научного исследования, но своего рода вероисповедание. И потому в текстах, где герой-энтомолог оказывается главным, Набоков осмысливает мистериальные и метафизические аспекты бытия ученого в категориях, присущих религиозному опыту, воплощенному в определенных моделях культурного поведения: аскеза, отшельничество, затворничество, всевозможные епитимьи, избираемые человеком как формы служения Высшему началу. Особым значением у Набокова наделено паломничество.

Характер паломничества приобретает всякое путешествие, реальное и воображаемое, которое совершают успешные или непризнанные ученые герои-энтомологи. Энтомологическое паломничество особого рода: с одной стороны, это научная экспедиция, с присущими ей целями, организацией и пафосом. Энтомология – сфера действия рационально-прагматического, позитивное знание с арсеналом позитивного инструментария: от сачков и луп, до микротома – прибора препарирования и получения тонких срезов тканей, для их изучения под микроскопом, - все это представлено в художественных текстах Набокова. С другой стороны, это паломничество – пространственно-географическое путешествие по «карте» религиозно-нравственных систем в «святые земли». Ю. М. Лотман в статье «О понятии географического пространства в русских средневековых текстах»[288] писал о том, что в средневековой системе мышления земля как географическое понятие одновременно воспринимается как место земной жизни, входит в оппозицию «земля – небо», и получает не свойственные

[288] Лотман Ю. М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. Т. 1. С. 407–409.

современным географическим понятиям религиозно-нравственное значение. Эти представления переносятся на географические локусы – те или иные земли воспринимаются как земли «святые», «праведные» или «грешные», «поганые». Движение в географическом пространстве становится перемещением по вертикальной шкале религиозно-нравственных ценностей, верхняя ступень которой находится на небе, а нижняя – в аду.

Это объясняет особое отношение к паломнику и паломничеству. Стремление к святости подразумевает необходимость отказаться от оседлой жизни и отправиться в путь. Разрыв с грехом мыслится как уход, отъезд, пространственное перемещение из места «грешного» в место «святое». Паломничество, в этом смысле, уподобляется уходу в монастырь или смерти, которая также мыслится как пространственно-географическое перемещение.

Герои-энтомологи Набокова, совершающие паломничества, так или иначе, всегда достигают цели – «святых» в индивидуальной метафизике мест, пусть это и выход в смерть, композиционно оформленный как метафизически открытый, просветленный финал.

О том, что Набоков неплохо знал средневековые хроники, итинерарии и записки миссионеров и паломников IX–XIV вв., побывавших в Святой земле, свидетельстует, например, размышления его героя – географа о старинных картах в рассказе «Совершенство» (1932): «Как прекрасны, <…> старинные карты. Дорожные карты римлян, подобные змеиной коже, длинные и узорные, в продольных полосках каналообразных морей; александрийские, где Англия и Ирландия, как две колбаски; карты христианского средневековья, в пунцовых травяных красках, с райским востоком наверху и с Иерусалимом – золотым пупом мира – посредине». Или отсыл к целому ряду хождений и паломничеств древнерусской литературы. Например, в этом же рассказе упоминается известный фрагмент из паломничества игумена Даниила, родившегося и жившего около города Чернигова, первого русского паломника, описавшего Палестину в своем «Хождении» (1106–1107): «путешествующий игумен сравнивает Иордан с родной черниговской речкой». Здесь же Набоков воспроизводит фрагмент из «Росписи»

(1619) томского казака Ивана Петлина, царского посланника – главы официальной русской миссии в Китае (1618), – написанный по возвращении в Тобольск: «…а куды те воеводы поедут, и перед ними бежат батожников з 20, а над ними несут солнышки тафтяные желты». «Солнышко» – это старинное русское название зонтика. Упоминаются в рассказе и «Хождения за три моря» – путевые заметки Афанасия Никитина (?–1474/1457) о посещении Персии, Индии, Сомали и Турции: «…тверской купец пробирается через густой женгел, полный обезьян, в знойный край, управляемый голым князем»[289].

Энтомологи - паломники Набокова – это особого типа герои. Их жизнь сопряжена с научным и экзистенциальным поиском, движением в сторону неизвестного, часто на пределе того, на что вообще способен человек.

В мировой литературе есть персонажи, к которым восходят главные черты энтомологов Набокова. Например, Одиссей, фигурирующий в словаре символов нашего сознания как человек, одержимый пафосом неизвестного, или Данте-персонаж, обладающий резко выраженной индивидуальной траекторией движения в «Божественной комедии».

Уникальность фигуры Одиссея неоднократно приковывала к этому герою внимание комментаторов и исследователей. Замечательно рассуждает о нем М. Мамардашвили в «Лекциях о Прусте». Он вспоминает, что Одиссей появляется в «Божественной комедии» Данте в облаке из пламени, ибо подвижная человеческая сущность, не принимающая никогда окончательных форм, сродни образу пламени. В то же время образ пламени, огня может рассматриваться как аллегория страсти:

46 <…> *И вождь, приметив мой усердный вид,*

Сказал мне так: «Здесь каждый дух затерян

Внутри огня, которым он горит.

И из середины этого пламенного облака Данте слышит голос, который рассказывает о своих приключениях, в том числе о тех, которые не вошли в «Одиссею»: о том, как они подошли к «Геркулесовым межам» - предела для

[289] Набоков В. Собр соч. русского периода : в 5 т. Т. 3. С. 801–803 (Примеч. Ю. Левинга).

мореходов. (В античном мифе по сторонам Гадитанского (Гибралтарского) пролива Геркулес поставил два столба – «Чтобы пловец не преступал запрета», – это мыс Кальпе на европейском берегу и мыс Абила на африканском). Но Одиссей обращается к своей «дружине верной»:

112 «О братья, – так сказал я, – на закат
Пришедшие дорогой многотрудной!
Тот малый срок, пока еще не спят
115 Земные чувства, их остаток скудный
Отдайте постиженью новизны,
Чтоб, солнцу вслед, увидеть мир безлюдный!»[290]

М. Мамардашвили подчеркивает важность «первого взгляда». Одиссей жаждет увидеть невиданное «первым взглядом, <…> что в этом же взгляде и существует и что в принципе нельзя получить знанием»[291].

Слова Одиссея и комментарий М. Мамардашвили высвечивают подлинный глубинный смысл научного поиска: в этом «первом взгляде» открытие равно откровению, и человек близок к тому, что заранее уже присутствует во всем конечном, – бесконечному.

Герои-энтомологи Набокова – герои особого пути. Они обнаруживают себя в движении к запредельному. Предел неизвестен заранее. «Нужно ставить себя на карту и идти»[292].

Однако не стоит забывать, что Одиссей у Данте-автора попадает в «Злые щели» как податель коварных советов. Общеизвестно, что в «Божественной комедии» этическая модель пространства непосредственно соотнесена с космической моделью. После смерти душа человека проделывает определенный путь, который приводит ее в соответствующее ее нравственной ценности место. Для Одиссея это восьмой круг Ада.

Ю. М. Лотман, подчеркивая двойственность образа Одиссея в «Комедии», выстраивает оппозицию: Улисс (Одиссей) – Данте-персонаж.

---

[290] Данте. Божественная комедия / пер. с итал. М. Лозинского. – М. : Интерпракс, 1992. – С. 131–133.
[291] Мамардашвили М. Лекции о Прусте: (Психол. топология пути). – М. : Ad Marginem Press, 1995. – С. 46.
[292] Там же. С. 47.

Сходство этих персонажей в том, что «пути их воплощают открытое движение, порыв в бесконечность; начинаясь в точно обозначенных местах, они движутся в избранном направлении, а не стремятся к заранее обозначенному конечному пункту»[293]. Одиссей своеобразный двойник Данте. Оба они, в отличие от остальных персонажей, чьи грехи и добродетели однозначно закрепили их за определенными локусами дантовского мира, постоянно находятся в движении, пересекают границы запретных пространств, отделяющие одну область мирозданья от другой.

Как и Данте, Одиссей сочетает стремление к познанию человека с желанием познать тайны строения мира. Однако их пути к познанию различны: «дантовское знание сопряжено с постоянным восхождением познающего по оси моральных ценностей, это знание, которое дается ценой нравственного усовершенствования познающего. Знание возвышает, а возвышение нравственности – просветляет ум. Жажда знания Улисса внеморальна – она не связана ни с нравственностью, ни с безнравственностью, она лежит в другой плоскости, и не имеет к этическим проблемам отношения. Даже Чистилище для него – лишь белое место на карте, а стремление к нему – путешествие, диктуемое жаждой географических открытий. Данте – паломник, а Улисс – путешественник. Не случайно Данте в его инфернальном и космическом паломничестве всегда имеет Водителя – Улиссом руководит лишь его дерзость и отвага»[294].

Герои-энтомологи Набокова различны, несмотря на типологическую общность. В большей или меньшей степени каждый из них может быть диалогически соотнесен как с образом неукротимого и дерзкого первооткрывателя Одиссея, так и с образом Данте-паломника. Пильграм (герой одноименного рассказа) и Вальер («Terra incognita») привлекают своей цельностью и силой страсти, но отталкивают моральным индифферентизмом. Константин Кириллович Годунов-Чердынцев («Дар»), подобно Данте-паломнику, вписан в гармоническую конструкцию космоса, связан со всеми

[293] Лотман Ю. М. Модель билингвиальной структуры // Лотман Ю. М. Непредсказуемые механизмы культуры. – Таллин : TLU Press, 2010. – С. 117–124.
[294] Там же. С. 123.

концентрическими кругами мирового здания, и путь его пронизан «моральным пафосом»[295].

Но все же у Набокова противоречия сглажены и акценты смещены. Для него важнее иное: он создает поэтическое введение в энтомологию. Рисуя воображаемые энтомологическое странствия Пильграма, рассказывая об энтомологических экспедициях, открытиях, уроках и «поимках» Годунова-Чердынцева-отца, он размышляет о творческой, демиургической природе познания и о единстве знания гуманитарного и естественного.

[295] Там же. С. 124.

2.1. Герои энтомологи и «округ сверхъестественного»

Первые рассказы, так или иначе связанные с энтомологией: «Рождество» (1925), «Пильграм» (1930), «Terra incognita» (1931), – позволяют соотнести проблематику Набокова с идеями Платона и русского религиозного экзистенциализма, Шекспира, вечными «гамлетовскими» вопросами и тибетской Книгой Мертвых, – все это входит в интертекстуальное поле диалога и, во многом, определяет его содержание.

В рассказе «Рождество» рождение бабочки явлено как чудо, спасительное и необходимое для прозрения ослепшего от горя отца, похоронившего сына. Герой рассказа Слепцов не способен видеть знаки и символы, с помощью которых устанавливается тайная связь умерших с живыми. А между тем Набоков насыщает ими описание предрождественского утра: «Когда <…> Слепцов вышел на холодную веранду, так весело выстрелила под ногой половица, и на беленую лавку легли райскими ромбами отражения цветных стекол. <…> Перед крыльцом чуть вздымались над гладким снегом белые купола клумб, а дальше сиял высокий парк <…> Где-то очень далеко кололи дрова, – каждый удар звонко отпрыгивал в небо, – а над белыми крышами придавленных изб, за легким серебряным туманом деревьев, слепо сиял церковный крест» [Р 1: 163–165].

Земные реалии пейзажа имеют «небесное» продолжение, отсветы или отзвуки: обыденное принимает форму сакрального. Благодаря особой композиции художественного пространства пейзажа, религиозно-церковной лексике и атрибутике создается ощущение кануна одного их самых жизнеутверждающих праздников. Но Слепцов не вписан в пространство пейзажа, он дистанцирован от жизни, замкнут в собственном горе.

Необходимо адресное послание – рождественское чудо, – чтобы изверившийся, решившийся в отчаянии на самоубийство герой, уверовал вновь. И чудо происходит, как и предписано жанром (рассказ «Рождество» опубликован 6 и 8 января 1925 года – накануне и днем позже православного Рождества).

Индийская бабочка, о которой вспоминал сын, когда болел, жалея, что оставил кокон в летнем доме, и утешая себя, что куколка в нем, вероятно, мертва, рождается и дышит крыльями.

Это удивительное существо «вылупилось оттого, что изнемогающий от горя человек перенес жестяную коробку к себе, в теплую комнату, оно вырвалось оттого, что сквозь тугой шелк кокона проникло тепло, оно так долго ожидало этого, так напряженно набиралось сил, и вот теперь, вырвавшись, медленно и чудесно росло. Медленно разворачивались смятые лоскутки, бархатные бахромки, крепли, наливаясь воздухом, веерные жилы. Оно стало крылатым незаметно, как незаметно становится прекрасным мужающее лицо. И крылья – еще слабые, еще влажные – все продолжали расти, расправляться, вот развернулись до предела, положенного им Богом, – и на стене уже была <…> громадная ночная бабочка, индийский шелкопряд, что летает, как птица, в сумраке, вокруг фонарей Бомбея. И тогда простертые крылья, загнутые на концах, темно-бархатные, с четырьмя слюдяными оконцами, вздохнули в порыве нежного, восхитительного, почти человеческого счастья» [Р 1: 168].

Поэтически пронзительнее описание рождения бабочки создано художником и выверено энтомологом. В мире Набокова смерти нет. Есть превращение, изменение, переход – или отъезд в кругосветное путешествие, подобное тому, о котором прочел в дневнике сына Слепцов.

Такого рода путешествие – воображаемое и осуществленное – становится основой сюжета в рассказе «Пильграм». Но герой совершает не просто кругосветное путешествие, энтомологическую экспедицию. Его путь – это паломничество, поиск и обретение земли обетованной.

Рассказ «Пильграм» о жизни и смерти; о мире принудительно данном, которым не исчерпывается реальность, и мире ином, реальности метафизической, с которой таинственно связан герой. Он наделен особым энтомологическим даром, страстью и «огромным знанием в области чешуекрылых» [Р 3: 537], что определяет экзистенциальный путь Пильграма ученого, человека, которому ведомо истинное вдохновение.

Божественную отмеченность своего героя, его дар исследователя Набоков прикрывает маской лавочника – немецкого бюргера – и вырисовывает эту маску с особым вниманием к деталям и «мелочам». Оживляя марионетку, он разыгрывает читателя, поверившего внешней, хорошо придуманной жизни. Герой представлен в двух ипостасях: внешняя жизнь – это жизнь Пильграма-лавочника, владельца магазина бабочек и канцелярских товаров. Маска позволяет иронически дистанцироваться автору, защищает его от слиянности с персонажем, сознательно наделенным автобиографическими чертами. Во многих героях Набокова, которых читатель склонен отождествить с автором, «заметна творческая печать легкой карикатурности»[296]. Авторская ирония не только средство защиты или способ разыгрывания читателя. Набоков был убежден: «Усмешка создателя образует душу создания»[297].

Итак, герой рассказа представлен в двух ипостасях: Пильграм – лавочник и Пильграм – «превосходный энтомолог, который кое-что открыл, описал» [Р 3: 535].

Романтическое двоемирие отражено и в композиции, и самом названии рассказа. Имя обладает скрытым ассоциативно-смысловым фоном и является своеобразным кодом. Пильграм – пилигрим. Это слово, рожденное ассоциацией, имеет несколько значений. Буквально, pellegrino (итал.) от peregrinos (лат.) – чужестранец. Второе значение – пилигрим – паломник, богомолец, странствующий по «святым местам», чтобы поклониться святыням и приобщиться к высшему духовному опыту. Переносное значение слова «пилигрим» – странник, путник.

Центральная идея рассказа соотносима со всеми значениями слова «пилигрим», с течением внешней и внутренней жизни Пильграма. В финале дисгармония двоемирия преодолена, мечта ученого, творца осуществляется. И смерть героя – лишь отъезд, продолжение странствий пилигрима.

---

[296] Набоков В. В. М. А. Алданов. «Пещера». Том II. Изд. «Петрополис». Берлин. 1936 // Набоков В. В. Собр. соч. русского периода : в 5 т. Т. 4. С. 593.
[297] Там же. С. 593.

Название – не единственный ключ к интерпретации текста. В эпизоде, которым открывается рассказ, изображено движение трамвая по берлинской улице, выводящей повествователя и читателя к магазину Пильграма. Этот эпизод содержит открытые аллюзии, позволяющие увидеть проблемно-тематическую основу и абрис-проспекцию композиции рассматриваемого текста. Характер и последовательность движения: улица сначала «…тянулась в темноте без витрин, без всяких радостей» и затем, «…решив зажить по-новому, меняла имя после круглого сквера», – соотносимы с историей жизни Пильграма. «…Глобус, какие-то инструменты и череп на пьедестале из толстых книг» [Р 3: 531] – натюрморт в витрине принадлежащего ему магазина символизирует неизбежность смерти, тщету и бесконечность познания. Эта деталь отсылает к натюрмортам vanitas vanitatum. «Посвященный» читатель связывает ассоциации в интертекстуальной аллюзии к шекспировской трагедии «Гамлет», объясняя с их помощью метафизическую открытость финала.

Гамлетовский вопрос: «Быть или не быть?» – Набоков решает, утверждая бытие. Но это решение не навязывается читателю, который выбирает сам.

Вначале повествование ведется о жизни берлинского обывателя. Внешняя жизнь Пильграма – это жизнь чужестранца, чужого для лавочников и трактирщиков, в чьей «стране» он вынужден существовать. Отсюда недоброе, насмешливо-пренебрежительное отношение к нему бюргеров – коренных жителей Германии.

В эпизоде, условно называемом «Почти каждый вечер в трактире», портрет героя явлен на фоне внутренне враждебной ему социальной среды. «По субботам к другому столу рядом садился грузный розовый человек с седоватыми усами, неровно подстриженными, заказывал ром, набивал трубку и равнодушными, слезящимися глазами, из которых правый был открыт чуть пошире левого, глядел на игроков. Когда он входил, они приветствовали его, не сводя взгляда с карт. Иногда кто-нибудь обращался к грузному человеку, спрашивал, как торгует его лавочка; тот медлил, прежде чем ответить, и часто не отвечал вовсе. Если близко проходила хозяйская дочь, крупная девица в клетчатом платье, он норовил

хлопнуть ее по увертливому бедру, совершенно не меняя при этом своего угрюмого выражения, а только наливаясь кровью. Остряк хозяин называл его «господин профессор», присаживался, бывало, к его столу, говорил: «Ну-с, как поживает господин профессор?» – и тот, пыхтя трубкой, долго смотрел на него, прежде чем ответить, и затем… говорил что-нибудь грубое и несмешное, хозяин бойко возражал, и тогда люди рядом, глядя в карты, тряско гоготали» [Р 3: 532].

Пристойная внешность, акцентные детали указывают лишь на нездоровье и возраст. Поведение, достойное лавочника. На первый взгляд Пильграм не отличается от окружающих обывателей. Но отстраненность, «равнодушные, слезящиеся глаза» выдают Пильграма – чужестранца.

Жизнь лавочника обычна: забота о хлебе насущном, текущие дела, просто бездумное исполнение кем-то и когда-то заведенных правил: субботние «выходы» в трактир, воскресные «молчаливые и медленные» прогулки с женой. Однако это внешняя, не подлинная жизнь.

Повествование о Пильграме-лавочнике лишено категории психологического времени. Движение здесь формально: чередой проходят дни в «маленькой тусклой» квартирке с «невеселыми окнами во двор». Ряд однородных сказуемых, выраженных глаголами несовершенного вида в прошедшем времени (входил, бормотал, возвращался, запирал, кряхтел и т. п.), своей настойчивой подчеркнутой монотонностью создают ощущение продолженности, движения по кругу. Круг порочный. Ничего не происходит. «Несколько увядших фотографий одного и того же корабля над постелью» – как символ мертвенно-опустошительной ритуальности неподлинного существования.

Подчиняясь бесконечному ритуалу, все обязанности внешней жизни (члена семьи – мужа, члена общества – владельца магазина) Пильграм воспринимает как досадное бремя. И даже тогда, когда приходится надевать на себя тусклые, тесные социальные одежды, он духовно отсутствует.

Подлинно Пильграм – чужестранец живет в волшебной стране. Здесь, в своей стране, он не равнодушный, усталый зритель, а завороженный, самозабвенный паломник, пилигрим, для которого энтомология, «эта

бессмысленная и бесполезная страсть», стала своего рода обретенной верой. Пильграм исповедует энтомологию. «Мир он знал совершенно по-своему, в особом разрезе, удивительно отчетливом и другим недоступном». В этом мире Пильграм свободен. Здесь возможны необыкновенные путешествия. Здесь Пильграм – одаренный лирический живописец: «*Он посещал* Тенериффу, окрестности Оротавы*, где* в жарких, цветущих овражках, которыми изрезаны нижние склоны гор, поросших каштаном и лавром, летает диковинная разновидность капустницы… *Он посещал и* север – болота Лапландии, *где* мох, гонобобель, карликовая ива, богатый мохнатыми бабочками полярный край, – *и* высокие альпийские пастбища, с плоскими камнями, лежащими там и сям среди скользкой колтунной травы, и, кажется, нет большего наслаждения, чем приподнять такой камень, под которым и муравьи, и синий скарабей, и толстенькая сонная ночница, еще, может, никем не названная; там же, в горах, *он видел* полупрозрачных, красноглазых аполлонов, которые плывут по ветру через горный тракт, идущий вдоль отвесной скалы…» [Р 3: 538].

В рассказе, написанном в 1930 году, уже начинает звучать тема Адама, дающего имена неназванному, характерная для большинства произведений Набокова, где действует герой - энтомолог, творец, первооткрыватель. Тема творца-демиурга была любима акмеистами, называвшими себя также адамистами. В стихотворении, посвященном Н. Гумилеву, в цикле «Друзьям» (1913) С. Городецкий писал:

…Просторен мир и многозвучен,
И многоцветней радуг он,
И вот Адаму он поручен,
Изобретателю имен.

Назвать, узнать, сорвать покровы
И праздных тайн и ветхой мглы.
Вот первый подвиг. Подвиг новый –
Живой земле пропеть хвалы[298].

И Городецкий, и Набоков опираются на библейский источник: в Книгах Ветхого Завета, в Первой Книге Моисеевой, Бытии (2: 19, 20) рассказывается о том, что Адаму было поручено именовать все, что он видит в Эдеме. Таким образом, Адам как демиург завершает акт Творения мира.

[298] Городецкий С. М. Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. – М. : Худож. литература, 1987. – С. 193.

Пильграма, склонившегося над бабочкой в своей коллекции, можно назвать художником, творцом. Поэтому глагольная форма дана не в условном наклонении, а в положительном. Сомнений нет: «Он посещал… он видел…».

Воображаемые духовные странствия Пильграма соотносимы с поисками земли обетованной, поэтому «библейский синтаксис» в этой части рассказа функционально обусловлен. Под «библейским синтаксисом» понимается упорядоченное чередование, повторение и «возрождение каждый раз» определенной синтаксической структуры (в данном случае повторяются сложноподчиненное предложение с определенным типом придаточного: «Он посещал… где…. Он видел… которые»). При повторах используется союз «и». Таким образом, создается ритм заклинания, молитвы, передающий бесконечное странствие паломника, которое он совершает в мечтах.

Подлинная жизнь чужестранца, пилигрима, исповедующего энтомологию, возможна для Пильграма лавочника лишь в мечтах, воображаемых путешествиях, воспоминаниях детства и снах, которые «…он видел без ведома жены и соседей» [Р 3: 538].

Как бабочки – «эти крохотные бархатные существа… распятые на черных булавках» (в его коллекции) – Пильграм неволен, привязан Судьбой к своей лавке. Магазин бабочек – это и ловушка Судьбы. Однако это и дар Судьбы: «Он крепко держался за свою лавку, как за единственную связь между его берлинским прозябанием и призраком пронзительного счастья: счастье заключалось в том, чтобы самому, вот этими руками, вот этим светлым кисейным мешком, натянутым на обруч, самому, самому ловить редчайших бабочек далеких стран» [Р 3: 535].

Вся жизнь Пильграма – это погоня за «призраком пронзительного счастья», это жизнь против Судьбы. «Он женился, сильно рассчитывая на приданое, но тесть через неделю помер, оставив наследство из одних долгов… Затем, накануне войны, после упорного труда все у него было готово к отъезду, – он даже приобрел тропический шлем; когда же это рухнуло, его еще некоторое время утешала надежда, что теперь-то он попадет кое-куда, – как попадали прежде на

восток или в колонии молодые лейтенанты… Слабый, рыхлый, больной, он был оставлен в тылу и иностранных чешуекрылых не увидел. Но самое страшное – то, что случается только в кошмарах, – произошло через несколько лет после войны: сумма денег, которую он держал в руках, – эта вполне реальная сгущенная возможность счастья – вдруг превратилась в бессмысленные бумажки. Он чуть не погиб, и до сих пор не оправился» [Р 3: 536].

Перед лицом смерти, в проигрываемой игре с Судьбой, «в серый и сырой апрельский день» он «почувствовал, что он никуда не уедет, подумал, что ему скоро пятьдесят, что он должен всем соседям, что ему нечем платить налог». Тогда Пильграм, взыскуя невозможного, пускает в ход последнюю возможность. «Превосходная очень представительная коллекция мелких стеклянистых видов, подражающих комарам, осам, наездникам» продана знаменитому Зоммеру. Интересна «говорящая по-немецки» фамилия: Зоммер – Sommer (*нем.*) – лето. Благодаря Зоммеру «серый и сырой апрельский день» в Берлине обретает солнечные краски лета – райского времени для энтомологического паломничества.

Итак, сделка совершилась. Пильграм выиграл. Однако Набоков говорит об опасном пороке этих поединков с Судьбой – здесь «другие» не принимаются в расчет. Счастье достигается за счет «других». В данном случае – за счет жены Элеоноры.

Отношение к Элеоноре как к средству достижения Пильграмом своих целей, причем средству, не оправдавшему себя, открыто читателю: «Он женился, сильно рассчитывая на приданое…», «детей Пильграм никогда не хотел, дети служили бы только лишней помехой к воплощению той… блаженной мечты…». Это отношение проявляется в портретной характеристике героини, которая опосредованно содержит и характеристику героя. По тому, какие ассоциации, мысли и чувства вызывает у Пильграма внешность жены, можно судить о нем самом. Элеонора крайне непривлекательна: «Низенькая, в унылой ночной рубашке, с толстыми волосатыми икрами, с маленьким лицом, лоснившимся от

перинного тепла» [Р 3: 533]. Здесь к авторскому видению подключается видение героя, и оно преобладает.

Размышления Набокова, безусловно, близки основным положениям русской религиозной экзистенциальной философии: «Подлинно ли реален этот падший мир, в котором вечно торжествует зло, и посылаются людям непомерные страдания?… или этим принудительно данным миром не исчерпывается реальность, и есть иной мир, реальность метафизическая, и мы окружены тайной?… и в чем же тогда призвание человека?»[299] Приверженцы религиозного экзистенциализма, находят призвание человека в том, чтобы стать личностью. «Личность не рождается от родителей,… она творится Богом и самотворится… Личность выковывается в самоопределении. Она всегда предполагает призвание, единственное и неповторимое призвание каждого. Она следует внутреннему голосу, призывающему ее осуществить свою жизненную задачу. Человек тогда только личность, когда он следует этому внутреннему голосу, а не внешним влияниям».[300]

В определенной степени Набокову близки основные положения экзистенциализма. Это объясняет причину безусловной симпатии автора к Пильграму, решившему уехать. Каждый человек имеет право на собственную жизнь, поскольку он единичное проявление этой жизни. Самореализация обязательна. Любой ценой вырваться из порочного круга – такова цель.

Пильграм делает выбор. Однако автор при этом не избавляет его от почти утраченной привычки мерить свои поступки добром и злом. «Он знал отлично, что это безумие, знал, что оставляет нищую жену, долги, магазин, который и продать нельзя, знал, что две – три тысячи, которые он выручит за коллекцию, позволят ему странствовать не больше года, – и все же он шел на это, как человек, чувствующий, что завтра – старость, и что счастье, пославшее за ним, уже больше никогда не повторит приглашения» [Р 3: 541]. Пильграм презрел рассудочное здравомыслие, принял позицию имморализма, раскрепостил подлинную натуру.

---

[299] Бердяев Н. А. Самопознание. – Л. : Лениздат, 1991. – С. 166.
[300] Там же. С. 355.

Казалось бы, Набоков принимает систему экзистенциалистских ценностей. Однако «да» Набокова – это всегда «да» под вопросом. В рассказе проверяется идея самореализации как «призвания человека», и, как неизбежное следствие, рассматриваются проблемы свободы и ответственности, цели и средства; ведется «тяжба» с Достоевским. В порыве отчаяния и раздражения, желая убить Элеонору, Пильграм мысленно прибегает к орудию убийства, использованному Родионом Раскольниковым: «…хорошо бы взять топор и шмякнуть ее по темени» – пример иронического цитирования известного сюжета.

И все-таки порочный круг разорван. Пильграм успевает принять решение и обретает себя истинного. А большего и не нужно. Пилигрим добрался до святых для себя мест. «Да, Пильграм уехал далеко. Он, вероятно, посетил и Гранаду, и Мурцию, и Альбарацин, – вероятно, увидел, как вокруг высоких, ослепительно белых фонарей на севильском бульваре кружатся бледные ночные бабочки; вероятно, он попал и в Конго, и в Суринам, и увидел всех тех бабочек, которых мечтал увидеть, – бархатно-черных с пурпурными пятнами между крепких жилок, густо-синих и маленьких слюдяных с сяжками, как черные перья. И в некотором смысле неважно, что утром, войдя в лавку, Элеонора увидела чемодан, а затем мужа, сидящего на полу, среди рассыпанных монет, спиной к прилавку, с посиневшим кривым лицом, давно мертвого» [Р 3: 544].

Смертью искупается вина перед Элеонорой. Смертью заплачено за освобождение. Но смерть Пильграма всего лишь дверь – выход из земного дома. Финал метафизически открыт.

Пильграм умирает для своей жены, для своих покупателей, для всего мира, в то время как в глазах Набокова и каждого читателя, решающего «гамлетовский» вопрос в пользу «быть», он отправляется в Испанию – страну, не совпадающую с настоящей Испанией, потому что она создана его мечтой.

В финале рассказа Набоков вновь использует «библейский синтаксис», однако вид глаголов («уехал …посетил,… увидел») меняется с несовершенного на совершенный. Смерть Пильграма – есть не только освобождение, но и обретение земли обетованной, энтомологического рая, возвращение на

подлинную свою родину. «Всякая чужая страна представлялась ему исключительно как родина той или иной бабочки, и томление, которое он при этом испытывал, можно сравнить с тоской по родине» [Р 3: 537].

Многие рассказы Набокова заканчиваются смертью героя. Но смысловой акцент в устойчивом словосочетании «смертельный исход» всегда делается на слове «исход», то есть «выход». Тема смерти как символического Исхода, обозначенная в рассказе «Пильграм», развивается Набоковым в рассказе «Terra incognita» и в романе «Дар».

Подлинная духовная родина, по которой томится душа, у каждого героя Набокова своя. Как и «свой» рай.

В создании «рая» или в его выборе для героев энтомологов Набоков близок к эзотерическому учению о перевоплощении, варианты которого представлены в священных текстах тибетской Книги Мертвых. Оно же подробно освещено и в десятой книге «Государства» Платона.

Платон описывает пребывание греческих героев в загробном мире. Об этом рассказывает памфилиец по имени Эр, сын Армения. Он был убит на войне, и его тело, обнаруженное через десять дней, не подверглось тлению. Тело привезли домой для погребения, и на двенадцатый день, уже возлежав на костре, умерший ожил и рассказал о том, что видел на том свете.

В загробном мире греческих героев ожидает суд, после которого им предоставляется право выбора посмертного жребия: «Большей частью выбор соответствовал привычкам предшествующей жизни. Эр видел, как душа бывшего Орфея выбрала жизнь лебедя. <…> Он видел и душу Фамирида – она выбрала жизнь соловья. <…> Душа, имевшая двадцатый жребий, выбрала жизнь льва. Это была душа Аякса, сына Теламона, – она избегала стать человеком, памятуя об истории с присуждением доспехов. <…> После нее он видел, как душа Элея, сына Панопея, входила в природу женщины, искусную в ремеслах. Где-то далеко, среди самых последних, он увидел душу Терсита, этого всеобщего посмешища: она облачилась в обезьяну. <…> Души разных зверей точно так же переходили в

людей и друг в друга, несправедливые – в диких, а справедливые – в кротких, словом происходили всевозможные смешения»[301].

Платоновское учение о перевоплощении, которое через систему символов и метафор восприняли и усвоили участники греческих мистерий (посвященные), требует комментария. Автор одного из таких подробных комментариев У. Й. Эванс-Вентц[302] интерпретирует слова Платона следующим образом: выбор, который сделали герои, отражает характер каждого из них. Так, Орфей, родоначальник орфических таинств, божественный учитель, посланный на землю богом Аполлоном, считавшийся у греков величайшим музыкантом и самым вдохновенным из всех поэтов и певцов, выбирает жизнь лебедя, что вполне объяснимо, так как лебедь был символом пения, музыки и птицей, посвященной Аполлону. Подобно Орфею, Фамирид, древний фракийский певец, прославленный арфист выбирает жизнь сладкопевца – соловья, что имеет аналогичное символическое значение. Аякс Теламонид, гомеровский герой, среди греков второй после Ахилла храбрейший воин, выбирает соответствующую его натуре жизнь льва, царя зверей. С глубочайшей древности лев почти у всех народов является символом храбрости и бесстрашия. Элей прославился своим хитроумием, смастерив деревянного коня при осаде Трои, но и трусость его вошла в поговорку – неудивительно, что его душа входит в природу женщины, искусной в ремеслах. По поводу шута Терсита, облачающегося в обезьяну, не требуется особого комментария.

Человек у Платона и после смерти обладает свободой выбора. Что помогает ему сделать выбор из всех возможностей? Платон утверждает, что человек выбирает, считаясь с «природой души»[303].

О природе души, о ее самотождественности Платон беседует с Главконом: «Надо обратить внимание вот на что… На стремление души к мудрости. Надо посмотреть, каких предметов она касается, какого общения она ищет, коль скоро

---

[301] Платон. Сочинения : в 3 т. – М. : Мысль, 1971. – Т. 3, ч. 1. – С. 453.
[302] Тибетская Книга Мертвых / пер. с англ. О. Тумановой; введение У. Эванса-Вентца; коммент. У. Эванса-Вентца и Ламы Кази Дава-Самдупа. – СПб. : Азбука-классика, 2008. – С. 151–153.
[303] Платон. Сочинения : в 3 т. Т. 3, ч. 1. С. 451.

она сродни божественному, бессмертному и вечно сущему. И какой она стала бы, если бы, всецело следуя подобному началу, вынырнула бы в этом своем порыве из омута, в котором теперь обретается… Так как она вкушает земное, то от этих праздничных пиршеств, в которых, как говорится, заключается счастье, к ней много пристало землистого, каменистого, дикого; если бы она это стряхнула, можно было бы увидеть ее подлинную природу»[304]. Но на отречение от праздничных пиршеств земного счастья не каждый способен.

В «Законах» Платон сетует о том, что люди в большей своей части куклы, и лишь немногие причастны истине. (Законы: 803)

Общеизвестно, что одной из особенностей эстетики Набокова, находящей разные поэтические воплощения, является романтическое противопоставление героя, наделенного даром, окружающим его куклам, жизнеподобным маскам. Каждый из одаренных героев – в определенной степени экзистенциальная метафора, и каждый из них, в терминологии Платона, «причастен истине».

В герое-энтомологе Набокова представлена платоновская идея «стремления души к мудрости», к подлинному бытию. Такой герой «не останавливается на множестве вещей, лишь кажущихся существующими, но непрестанно идет вперед, и страсть его не утихает до тех пор, пока он не коснется самого существа каждой вещи тем в своей душе, чему подобает касаться таких вещей, а подобает это родственному им началу. <…> Это есть видение благодаря такой способности души, которая страстно стремится к познанию, которая подвигает к сущностному постижению и тем самым соединяет с бытийностью сущего как такового»[305].

Герои-энтомологи Набокова, аскеты и паломники, жрецы познания, «причастные истине», получают авторское воздаяние – «послесмертие» в соответствии с «природой души» или «по вере».

Однако Набоков размышляет не только о том, что будет там, «за смертью», он стремится в воображении проникнуть в неоткрытую страну, «Из чьих пределов

---

[304] Там же. С. 444.
[305] Сергеев К. А., Каменева Л. С. Сущность человеческого бытия в философии Платона // Платон. Государство. – СПб. : Наука, 2005. – С. 39.

путник ни один // Не возвращался»[306], освоить ее как некое пространство. Фабуляция этого мотива представлена в рассказе «Terra Incognita».

Рассказ впервые появился в газете «Последние новости» в 1931 году и до недавнего времени не привлекал пристального внимания критики, смысл его нередко сводился к описанию приключения в джунглях. Исследователи, комментаторы обнаружили немало источников и параллелей рассказу в европейской и русской литературе. Так Ю. Левинг считает: «Внешняя канва рассказа ориентирована на образцы приключенческой прозы Т. Майн Рида, Р. Киплинга и Жюля Верна, популярных в конце XIX – начале XX в. авторов, отмеченных особым расположением юного Набокова. <…> Не исключено влияние эпилога романа «Пан» (1894) – «Смерть Глана» Кнута Гамсуна[307]. Дж. Коннолли указывает на некоторые параллели с романами Генри Райдера Хаггарта, написанными от первого лица и повествующими о трех европейцах, путешествующих вместе: «Копи царя Соломона» (1885) и «Перстень царицы Савской» (1910). В качестве вероятных источников рассказа в русской литературе А. Долинин отмечает фантастическую новеллу Вл. Амфитеатрова-Кадашева «Зеленое царство», появившуюся в эмигрантской газете «Руль» в 1923 году, герой которой – умирающий путешественник, существующий одновременно в двух реальностях. Одним из первых заметил, что рассказ «всецело посвящен теме соотношения миров» П. М. Бицилли[308].

В других исследованиях этот рассказ традиционно связывался с темами, которые интересовали Набокова в начале 30-х годов: во-первых, игра реальностями, романтическое противопоставление и смешение двух миров: «освобожденного мира фантазии» – описание научной экспедиции «в еще никем не исследованную область» глухих тропических джунглей – и «мира сковывающих форм» – четыре стены европейской комнаты, обои, кресло, стакан с лимонадом, которые воспринимаются героем - рассказчиком как галлюцинация.

---

[306] Набоков В. Два отрывка из «Гамлета» // Набоков В. Собрание сочинений русского периода : в 5 т. Т. 5. С. 484.
[307] Набоков В. Собр соч. русского периода : в 5 т. Т. 3. С. 790 (Примеч. Ю. Левинга).
[308] Бицилли П. В. Сирин. Приглашение на казнь. Соглядатай // Современные записки (Париж). – 1939. – Кн. 68. – С. 474–477.

И во-вторых, игра с читателем, которому необходимо определить критерий, осуществить выбор: какой же мир подлинный – какой мнимый. Сам герой убежден, что «назойливая комната – фальсификация <…> наспех склеенное подобие жизни» [Р 3: 570].

Автор наиболее интересного исследования Дж. В. Коннолли, считает, что «Terra Incognita» – нечто большее, чем случайный приключенческий рассказ в наследии Набокова. Прослеживая тематические параллели между рассказом и романом «Приглашение на казнь», он видит в рассказе предварительный набросок темы, которая приобретает центральное значение в романе: «стремление личности, одаренной богатым воображением, выйти за пределы окружения, воспринимаемого как стесняющее и обыденное. В “Terra Incognita” Набоков показывает неудачную попытку такой личности оторваться от повседневной действительности, а в “Приглашении на казнь” он раскрывает сложный процесс, в результате которого творческий человек может освободиться от оков своего окружения, обрести свободу и стать самим собой»[309]. В «Приглашении на казнь» это происходит благодаря божественной отмеченности Цинцинната и его решению вести дневник. Тема писательства, побочная для рассказа, принципиально важна в интерпретации Дж. В. Коннолли. Вальер – герой «Terra Incognita», в отличие от Цининната, «терпит неудачу в своих попытках хотя бы начать такой дневник <…> рассказчик «Terra Incognita» все время слабеет, не может дать своим мыслям творческого выхода, записав их». И потому в рассказе «Terra Incognita» Дж. В. Коннолли видит «отчаянное, хотя в конечном счете и безнадежное стремление личности, одаренной богатым воображением, освободиться от пут повседневного существования»[310].

Представляется, что можно сместить акценты в интерпретации. Вальер ничего не записал, но полностью реализовался как рассказчик. А рассказывает он о продвижении «в дикую, лесистую, *еще никем не исследованную область*» [Р 3:

[309] Коннолли Дж. В. «Terra Incognita» и «Приглашение на казнь» // В. В. Набоков: Pro et contra. [Т. 1]. С. 362.
[310] Там же. С. 363.

564]. Это синоним названия «Terra Incognita». В рассказе есть и другой синоним – «*еще неведомая местность*».

Русский эквивалент устойчивого выражения «Terra Incognita» – земля неизвестная – и синонимы, которые использовал Набоков, присутствуют во многих переводах монолога Гамлета «Быть или не быть». Например, в переводах М. Вронченко, Н. Маклакова, А. Соколовского, А. Московского, К. Р., Д. Аверкиева послесмертие названо «неведомой страной»: «Когда бы страх грядущего по смерти // Неведомой страны, из коей нет сюда // возврата, - не тревожил воли» (М. Вронченко)[311]; «Когда б не страх чего-то после смерти, // Страх стороны неведомой, откуда // Из странников никто не возвращался» (Н.Маклаков)[312]. В переводе А. Кронеберга используется другой синоним: «Страна безвестная, откуда путник // не возвращался к нам, - смущает волю»[313]. В переводе М. Лозинского – «Безвестный край, – откуда нет возврата // земным скитальцам»[314]. В блистательном, наиболее точном переводе Набокова оригинальный текст Шекспира дословно сохранен: «неоткрытая страна // Из чьих пределов путник ни один // Не возвращался» – The undiscover'd country from whose bourn // No traveller returns (Шекспир). Такая дефиниция предполагает возможность открытия, и может быть эксплицирована в контекст собственных произведений Набокова, где появляется научная экспедиция во главе с героем, одержимым страстью к энтомологии, равной страсти к познанию. В художественном мире Набокова этот дерзкий замысел осуществим, и фабула рассказа развивает мотив послесмертия из монолога Гамлета как «топографический».

Идею подтверждает и пограничное состояние героя: Вальер при смерти, то есть находится между жизнью и смертью, какую бы реальность мы не рассматривали. Такое положение или состояние позволяет герою не только

---

[311] Шекспир У. Гамлет: Антология русских переводов, 1828–1880. М. : Совпадение, 2006. С. 31.
[312] Там же. С. 273.
[313] Там же. С. 139.
[314] Шекспир В. Трагедия о Гамлете Принце Датском / пер. с англ. М. Лозинского. – М.; Л. : Academia, 1937. – С. 179.

обозревать «окрестности» с обеих сторон, но и «продвигаться дальше в дикую, лесистую, еще никем не исследованную область» [Р 3: 564].

В монологе Гамлета «неоткрытая страна» внушает страх. Воплощение страха в рассказе Набокова – Кук. Дж. В. Коннолли связывает с персонажами рассказа Куком и Грегсоном характерную для Набокова 30-х годов тему раздвоения личности. «Очевидно, раздвоение «Грегсон – Кук» в общих чертах соответствует внутреннему раздвоению, <…> Вальер разрывается между желанием исследовать неизвестное (отраженное в Грегсоне) и элементарным страхом перед тем, что лежит за надежной тюрьмой известного (отраженном в Куке) <…> их одновременная смерть означает конец и для рассказчика»[315].

Интересно, что Набоков сравнивает Кука с шекспировским шутом: «В начале экспедиции он (Кук) много болтал и темно шутил, повадкой своей, смесью наглости и подобострастия, смахивая на шекспировского шута» [Р 3: 564].

Ю. Левинг в комментариях к собранию сочинений Набокова обнаружил, что контекст рассказа: «Черная собака объедается падалью. Ми – ре – фа – соль. Он шут… шекспировский шут» – обращает к нескольким пьесам Шекспира. Похожая последовательность нот встречается в трагедии «Король Лир» (акт I. сцена 2), а в следующей сцене того же акта шут изрекает: «Правду всегда гонят из дому, как сторожевую собаку, а лесть лежит в комнате и воняет, как левретка» (перевод Б. Пастернака). В «Напрасных усилиях любви» Олоферн поет «до – ре – соль – ля – ми – фа» (акт IV, сцена 2); в «Как вам это понравится» шут Оселок в сцене в лесу говорит пастуху: «Настоящая ты падаль по сравнению с хорошим куском мяса!» (акт III, сцена 1. Перевод Т. Щепкиной-Куперник).

Представляется, что Ю. Левинг не учел еще один источник, который можно увидеть – «Трагедия о Гамлете Принце Датском», (действие 5, явление 1): разговор Гамлета с Первым Шутом – могильщиком, которому предшествует

[315] Коннолли Дж. В. «Terra Incognita» и «Приглашение на казнь». С. 362.

реплика удивления Гамлета: «Или этот молодец не чувствует, чем он занят, что он поет, роя могилу?»[316].

«Темные» шутки Первого Шута – ответ на вопрос Гамлета: «Чья это могила, любезный?»

Первый Шут

Моя, сударь. - <…>

Гамлет

Разумеется, твоя, раз ты в ней путаешься.

Первый Шут

Вы, сударь, путаетесь не в ней, так значит, она не ваша; что до меня, то я в ней не путаюсь, и все-таки она моя.

Гамлет

Ты в ней путаешься, потому что ты в ней и говоришь, что она твоя; она для мертвых, а не для живых; значит ты путаешься.

Первый Шут

Это, сударь, путаница живая; она возьмет и перескочит от меня к вам»[317].

В английском языке существуют два слова, совпадающие по форме «to lie», но имеющие разные значения «лежать, находиться» и «лгать, обманывать». На игре этих слов основан диалог Гамлета с Первым Шутом. Стремясь сохранить оригинальное значение, М. Лозинский использует слово «путаешься» для перевода слова «to lie», тем самым привнося несколько иной стилистический оттенок в диалог. Семантика слов у Шекспира – «лежать в могиле» и «лгать» – предполагает большую мрачность и торжественность ответа – шутки и всего диалога:

Hamlet

«Whose grave’s this, sirrah?

First Clown

Mine, sir. - <….>

Hamlet

I think it be thine indeed, for thou liest in’t.

First Clown

---

[316] Шекспир В. Трагедия о Гамлете Принце Датском. С. 345.
[317] Там же. С. 351.

You lie out on't, sir, and therefore it is yours; for my part, I do not lie in't, and yet it is mine.

Hamlet

Those dost lie in't, to be in't and say it is thine; 'tis for the dead, not for the quick; therefore thou liest.

First Clown

'Tis a quick lie, sir; 'twill away again, from me to you»[318].

Гамлет у Шекспира употребляет субстантивированное прилагательное «the quick» – живой: «Она для мертвых, а не для живых, значит, ты путаешься (лжешь)». Первый Шут играет значениями этого прилагательного, отказываясь от артикля «the». И потому его реплика «'Tis a quick lie, sir» может быть переведена несколько иначе: «эта ложь ненадолго» или «эта ложь быстротечна».

«Темнота» замогильных шуток диалога, основанного на игре слов «to lie» с разными значениями – «лежать (в могиле)» и «лгать» – выводит к главному мотиву монолога Гамлета «Быть или не быть»: смерть как небытие – «Умереть, уснуть, – // И только; и сказать, что сном кончаешь //Тоску и тысячу природных мук, // Наследье плоти, - как такой развязки // Не жаждать?» Иль смерть – это ложь, лишь сон и существует «послесмертие»: «Уснуть! // И видеть сны, быть может? Вот, в чем трудность; // Какие сны приснятся в смертном сне»[319].

Представляется, что Кук – воплощение страха именно потому, что с ним связано начало плотское, конечное, обывательски-общее, ненадежное (Грегсон называет Кука «предателем») – то, чему суждено «лежать в могиле». Второй раз Вальер называет его шутом, когда Кук осознает, что они обречены, им не выбраться из болота и истерически обращается к Грегсону – организатору и вдохновителю экспедиции, воплощению воли и разума, ученому энтомологу, деспоту, не позволяющему изменить маршрут: «Убийца, – <…> Я говорил, что мы здесь застрянем» [Р 3: 569]. В этом контексте слова Вальера: «Он шут, – тихо сообщил я Грегсону, – шекспировский шут», – могут быть интерпретированы следующим образом: он лжет, как шекспировский шут.

---

[318] Там же. С. 350.
[319] Там же. 179.

Грегсон, Вальер и принужденный ими Кук продолжают пробираться «через еще неведомую местность» сквозь топи и трясины джунглей к холмам Гурано.

Можно предположить, что топография местности в «Terra incognita» есть попытка Набокова создать не рай, но «округ сверхъестественного», пригодный для его героя-энтомолога.

У Платона есть такое место, где сверхъестественное пребывает в особой исключительности – это τόπος δαιμόνιος. Округ, описанный в заключительном мифе «Государства». Место, откуда демоническое бросает свет или нисходит на землю. Здесь ожидают суда те, кто после смерти приходят из земного мира. Здесь же – место встречи тех, кто является из подземного и сверхземного царств, чтобы блуждать по «сверхъестественному округу» в ожидании следующего воплощения.

Чтобы достичь воплощения, ожидающий должен пройти свой путь по «сверхъестественному округу» в строго определенном ритме, чередуя движение и предписанные остановки. Рубежом становится равнина Леты, куда души отправляются в жару и страшный зной.

«Томная жара, бархатная жара» [P 3: 564] сопровождает и героев «Terra incognita». Однако создавая свой вариант «округа сверхъестественного», Набоков учитывает топографию и гидрографию загробного мира, представленную не только в эзотерических текстах. Возможно, одним из основных источников рассказа «Terra incognita» является древнегреческий миф о братьях Сне и Смерти.

У Танатоса в древнегреческой мифологии есть брат-двойник Гипнос. Овидий в «Метаморфозах» описывает пещеру этого Бога в далекой Киммерийской земле. В центре пещеры на прекрасном ложе покоится бог Сна, его глаза вечно прикрыты. Его окружают полупрозрачные создания – сновидения. Вокруг царят сумерки и полный покой. Отсюда вытекает родник забвения:

Внизу из скалы вытекает
Влаги летейской родник; спадает он с рокотом тихим,
И приглашает ко сну журчащие в камешках струи.
Возле дверей пещеры цветут в изобилии маки;
Травы растут без числа, в молоке у которых сбирает

Дрему росистая ночь и кропит потемневшие земли[320].

Отправной точкой в дерзкой экспедиции героев «Terra incognita» оказывается именно водопад, звуки которого соотносимы с «рокотом тихим» летейского родника: «Шум водопада становился все глуше, все глуше, – наконец он смолк, – и вот мы продвинулись дальше в дикую, лесистую, еще никем не исследованную область» [Р 3: 564], – так начинается рассказ Набокова.

Описание дальнейшего маршрута можно рассматривать как искусные метаморфозы Гипноса и его сыновей, создающих мир сновидения. В древнегреческой мифологии у Гипноса есть не только брат-двойник Танатос, но и три сына – Морфей, Фобетор и Фантаз, каждый из которых является в разных обличьях спящим или умирающим людям.

Морфей

Был он искусник, горазд подражать человечьим обличьям, -
Лучше его не сумел бы никто, как повелено было,
Выразить поступь, черты человека и звук его речи.
Перенимал и наряд и любую особенность речи,
Но подражал лишь людям одним.

Фобетор

Становился
Птицей, иль зверем лесным, или длинною телом змеею.

Фантаз

Землей, и водой, и поленом, и камнем, -
Всем, что души лишено, он становился с вящем успехом[321].

Живописность, насыщенность запахами, роскошь флоры и причудливость фауны, – все это в рассказе напоминает царство Гипноса: «Душно пахли перламутровые, похожие на грозди мыльных пузырей, соцветья Valieria mirifica, перекинутые через высохшее узкое русло, по которому мы с шелестом шли. Ветви порфироносного дерева, ветви чернолистой лимии сплетались над нашими головами, образуя туннель, там и сям прорезанный дымным лучом; наверху, в

[320] Овидий. Метаморфозы. – М. : Худож. литература, 1977. – С. 282.
[321] Там же. С. 283.

растительной гуще, среди каких-то ярких свешивающихся локонов и причудливых темных клубьев, щелкали и клокотали седые как лунь обезьянки, и мелькала, подобно бенгальскому огню, птица-комета, кричавшая пронзительным голоском» [Р 3: 565].

Интересно, что чернолистная лимия, разросшаяся в дерево, – вид, неизвестный ботаникам. Это набоковская мистификация или творение Гипноса или его сына Фобетора со зловещим отсветом. По предположению А. Долинина, это вымышленное название тропического растения обыгрывает два значения латинского слова limus, отсылающее к параллельным «реальностям» в сознании героя: «южноамериканской» (ил, тина) и «медицинской» (экскременты); для текста значим и корень limen, означающий «порог, рубеж, конец».

Не существует в ботанике и названия Valieria mirifica. Есть Pueraria mirifica, растение, встречающееся во влажных тропических лесах северного Таиланда и Мьянмы. Либо валериана, растение, использующееся в фармакологии как успокаивающее средство. Возможны разные истолкования этого набоковского лингвистического «гибрида»: mirificus – (*лат.*) чудный, удивительный; valeria – valere – valeo – (*лат*.) быть в состоянии, быть влиятельным, способствовать. Valieria mirifica – способствующая чуду? находящаяся в чудесном состоянии? Чудесным образом влияющая? Любой вариант уместен в описании удивительной реальности, созданной сыновьями Гипноса.

Однако живописность в воспроизведении маршрута экспедиции сочетается с натуралистичностью, отдающей физиологизмом: полноводье и сухое русло реки, подъемы в гору сквозь непроходимый лес и спуски по каменистому крутому склону, уходящему в сверкающие сквозь пар топи болота, из которого не выбраться. Набоков пишет: «Мы проваливались все чаще, все глубже, трясины сосали нас, не могли насосаться, мы извивались и выскальзывали» [Р 3: 567]. Топография соотносима с физиологическим состоянием Вальера, который осознает, что смертельно болен. Продвижение вглубь «неведомой страны» оказывается возможным лишь на этих условиях. Показательно, что в финале рассказа герой Набокова называет вынужденные остановки в пути и связанные с

этим события, развивающие сюжет, – «перегонами смертельной моей болезни» [Р 3: 570].

Соотнесение в рассказе подлинной и сновидческой реальности позволяет предположить, что Набоков, описавший классические функции сновидений в лекциях о Л. Толстом, был знаком с открытиями в области онейросферы. Однако сновидение в «Terra incognita» функционально ближе пушкинскому сну как сюжетному пророчеству. Если рассматривать сюжет рассказа в контексте метатемы Набокова: жизнь – смерть – послесмертие, сон выступает как метафизическое предвестие.

На протяжении всего рассказа сквозь сновидение проступает явь, в финале герой пробуждается из сна в смерть: «Я был один. Туманнее сверкали камыши, бледнее пылало небо. Я проследил глазами за восхитительным жучком, который полз по камню, но у меня уже не было сил его поймать. Все линяло кругом, обнажая декорации смерти, - правдоподобную мебель и четыре стены. Последним моим движением было раскрыть сырую от пота книжку, – надо было кое-что записать непременно, – увы, она выскользнула у меня из рук, я пошарил по одеялу, - но ее уже не было» [Р 3: 571].

Интересно, что «уже не было» записной книжки как части объективного мира, «уже не было» восхитительного жучка, который полз по камню – части субъективного мира; умирают Грегсон и Кук – ипостаси личности Вальера. Но это «небытие» фиксируется героем-рассказчиком с нарратологической дистанции.

Сновидческий и танатологический контексты «Terra incognita» привлекают внимание к имени главного героя. Так Дж. В. Конноли, связывая некоторые рассказы Набокова 30-х годов с произведениями русских символистов, особенно Валерия Брюсова, который исследовал неопределенность границы между сном и явью в своих произведениях «В башне» и «Огненный ангел», по этому поводу пишет: «Имя рассказчика в «Terra incognita» - Вальер – может быть отзвуком имени Брюсова – Валерий, хотя более очевидным образом оно связано с одной

деталью в самом рассказе: рассказчик замечает «соцветья Valieria mirifica», свисающие над тропинкой»[322].

Учитывая склонность Набокова к языковой игре и игровой повествовательной стратегии в целом в решении важных метафизических проблем, представляется возможным иные интерпретации имени героя «Terra incognita». Среди них – ассоциативно-звуковая: название Valieria mirifica ассоциируется с чудом, со здоровьем и с прощаньем одновременно. Возможно Набоков, следуя традиции, «в конце письма поставил «vale», отождествляя жизнь с текстом. И другая, – «комически - космическая»[323]: как известно, такое определение дает Набоков поэтическому языку Гоголя в «Лекциях по русской литературе»: «Творческое прочтение Гоголя открывает, что там и сям в самом невинном описании то или иное слово, иногда просто наречие или частица<…> вписаны так, что <…> внезапно распахивается дверь, и в нее врывается могучий пенящийся вал поэзии, чтобы тут же пойти на снижение, или обратиться в самопародию. <…> Это создает ощущение чего-то смехотворного и в то же время нездешнего, постоянно таящегося где-то рядом, и тут уместно вспомнить, что разница между комической стороной вещей и их космической стороной зависит от одной свистящей согласной»[324].

Вальер – вольер – «открытая или закрытая площадка, огороженная металлической сеткой для содержания мелких животных и птиц»[325].

Удалось ли Вальеру выйти за «вольер» – пределы, установленные для разума? Финал метафизически колеблется. Выбор вновь предоставлен читателю.

---

[322] Коннолли Дж. В. «Terra Incognita» и «Приглашение на казнь». С. 357.
[323] См.: Набоков В. В. Николай Гоголь: Апофеоз личины // Набоков В. В. Лекции по русской литературе. – М. : Независимая газета, 1996. – С. 126.
[324] Там же. С. 126.
[325] Словарь русского языка : в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. Т. 1. С. 207.

2.2. Мистериальные и метафизические аспекты бытия ученого-энтомолога. Тип героя *Homo cognoscens* в романе *«Дар»* (1938)

Идея энтомологии как вероисповедания, развиваемая в контексте темы Набокова: жизнь – смерть – послесмертие, находит наиболее полное воплощение в романе «Дар» в образе отца главного героя. Константин Кириллович Годунов-Чердынцев, ученый-энтомолог, путешественник и первооткрыватель – самый автобиографический герой среди героев-энтомологов Набокова. Тем интереснее поэтические приемы воплощения этого образа.

В первой главе «Дара» Федор Годунов-Чердынцев, перечитывая «как бы в кубе» свой только что вышедший сборник «Стихи» (где воспоминания о детстве – содержание стихов – соперничают с голосом рефлексирующего автора, перебиваются голосами различных воображаемых рецензентов: «безымянных, безвестных ценителей» и «фамильярно-фальшивых критиков»), замечает, что об отце в стихах нет ничего. Не изменяя амбивалентной манере повествования со смешением голосов и повествовательных инстанций, Набоков подводит путешествующего в детских воспоминаниях Федора Годунова–Чердынцева к символически запертым на ключ трем залам в особняке на Английской набережной, где находились коллекции отца, и тут же разъясняет символику: «особым чутьем молодой автор предвидел, что когда-нибудь ему придется говорить совсем иначе, не стихами с брелоками и репетицией, а совсем, совсем другими мужественными словами о своем знаменитом отце» [Р 4: 202].

Таким образом, подчеркивается значимость «выбора слов», поэтической формы, аутентичной образу отца, и путь, который необходимо пройти, чтобы приблизиться к «тайне отца» и научиться рассказывать и описывать, обрести «мужественные слова», конгениальные личности Годунова-Чердынцева старшего.

В научных исследованиях о романе «Дар» уделялось немало внимания «внутреннему» тексту второй главы – биографии Константина Кирилловича

Годунова-Чердынцева, которую Федор оставляет недописанной. Как известно, С. Давыдов в книге «Тексты-матрешки» Владимира Набокова» предложил называть литературное произведение, которое содержит один или несколько написанных героем текстов, «текстами-матрешками», считая, что полного развития эта форма достигает у Набокова в начале 30-х годов. С. Давыдов дает интересный и убедительный анализ текстов подобного типа. В «тексте-матрешке» литературная установка сдвигается с повествования на процесс создания этого повествования. «Текст-матрешка» дает писателю возможность двупланового построения текста, причем планы «внешнего» и «внутреннего» текстов развиваются совместно и синхронно, перекрывая друг друга, как на дважды экспонированной фотографии. В «текстах-матрешках», как правило, выступают два автора, два рассказчика. Первый из них, автор «внешнего» текста, – сам автор, второй, автор «внутреннего» текста, – герой-писатель. Сосуществование в тексте двух авторов и их произведений принимает в «текстах-матрешках» разные виды <…> интересны «тексты-матрешки», в которых «внутренний» текст является первоначальной стадией, черновиком, наброском или замыслом будущего произведения – «внешнего» текста. В произведениях этого типа авторы «внешнего» и «внутреннего» текстов сливаются в фигуру двуединого рассказчика»[326].

А. Долинин, рассматривая «внутренний» текст – набоковскую трактовку биографии в историко-литературном контексте тридцатых годов XX века, приходит к выводу о том, что в ней можно увидеть завуалированный отклик на публикации тех лет: прежде всего, имеется в виду романизированная биография Ю. Тынянова «Пушкин» (поскольку отец Годунова-Чердынцева отождествляется в «Даре» с Пушкиным). Но Ю. Тынянов работал над романом «Пушкин» до конца жизни (1943) и, несмотря на солидный объем, произведение не только не было завершено, но оборвалось практически на границе постлицейского Петербурга и южной ссылки. У Тынянова герой в стадии становления, самообретения, и если уж сближать его роман с набоковским «Даром», то тыняновский Пушкин ближе к Федору, чем к отцу.

[326] Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. С. 6–9.

В качестве историко-литературного контекста рассматриваются также опубликованные в газете «Возрождение» три главы книги В. Ходасевича о Пушкине, оставшейся незаконченной. А. Долинин считает, что Набоков намеренно оставляет «открытой» биографию Константина Кирилловича Годунова-Чердынцев. Он настаивает: судьба творца не поддается художественной реконструкции с точки зрения вечности, «ибо в ней всегда остается некая тайна, ведомая только ему самому <…> Уважение к суверенному творчеству отца <…>, любовь к нему не позволяют сыну заключить его судьбу в замкнутый круг жизнеописания, как он это делает с Чернышевским, поскольку она навсегда остается незавершенной. Выписки, фрагменты, комментарии на полях, пристальное чтение – вот, согласно Набокову, единственно допустимый биографический метод по отношению к отцовскому наследию»[327].

Безусловно, метод имеет определяющее значение для биографа, особенно если биограф – сын, трепетно и восторженно относящийся к отцу. Но не менее значима идея, дающая направление жизненному пути отца, освещающая его особым светом; то экзистенциальное «призвание» (Н. А. Бердяев), которое он счастливо угадал; «природа души» (Платон), воплощенная в помыслах и деяниях. В романе Набокова это идея путешествия, энтомологической экспедиции – с учетом семантических ассоциаций, возможных в контексте темы: жизнь – смерть – послесмертие.

Образ отца Годунова-Чердынцева часто рассматривается в свете определения, которое якобы предлагает сам Набоков: «Холодковский <*коллега* (курсив мой. – *О. Д.*)> называет его конквистадором русской энтомологии» [Р 4: 285]. В литературоведении не раз поднимался вопрос о влиянии на мировоззрение Набокова «Гумилева экзистенциального», и о том, что в образе отца воплощен схожий с Гумилевым тип личности. Героизм, «жажда странствий», культ профессионального мастерства и трагическая гибель – наследие обоих.

Общая схема жизни отца, «выписанная из энциклопедии» Федором, также выдержана в героико-триумфальных тонах: «Между 1885 годом и 1918 он обошел

[327] Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. С. 134.

пространство невероятное, производя съемки пути в пятиверстном масштабе на протяжении многих верст и собирая поразительные коллекции. За эти годы он совершил восемь крупных экспедиций, длившихся в общей сложности восемнадцать лет; но между ними было еще множество мелких путешествий, «диверсий», как он их называл, причем этой мелочью почитал он не только поездки в наименее исследованные европейские страны, но и то кругосветное путешествие, которое проделал в молодости. Взявшись серьезно за Азию, он исследовал Восточную Сибирь, Алтай, Фергану, Памир, Западный Китай, «острова Гобийского моря и его берега», Монголию, «неисправимый материк» Тибета - и в точных, полновесных словах описал свои странствия» [Р 4: 286].

Жизнь ученого как сумма достижений и побед. И все же это взгляд со стороны (оценки коллег, сведения из энциклопедии), который дает возможность оценить масштаб личности, но не выявляет источник экзистенциального движения, не объясняет природы поиска и не приближает к «тайне» отца.

Интересно, что в письме к матери Федор пишет о том, что замысел написать книгу об отце возник благодаря чтению пушкинского «Путешествия в Арзрум». Однако Набокову недостаточно указания на «прозрачный ритм «Арзрума» как источник, он приводит точный фрагмент текста, который неожиданно и странно обращает Федора к образу отца, побуждает и требует от него отправиться в свой путь. «Только что попались слова: «*Граница имела для меня что-то таинственное; с детских лет путешествия были моей любимой мечтой»* (курсив мой. – *О. Д.*), как вдруг его <Федора> что-то сильно и сладко кольнуло» [Р 4: 278]. Для понимания образа отца эта цитата очень важна.

Что означает слово «граница»? – это «условная линия, разделяющая смежные области и владения, являющаяся пределом какой-либо территории»[328]. И какие границы преодолевал отец, какого рода путешествия он совершал? Конечно, это не границы районов и государств.

Как ученый, первооткрыватель он расширял и преодолевал границы неизведанного и непознанного, он «был счастлив среди еще недоназванного мира,

[328] Словарь русского языка : в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. Т. 1. С. 343.

в котором он при каждом шаге безымянное именовал»[329] [Р 4: 303]. Так вновь возникает тема демиурга, счастья со-творчества и со-знания, которое сродни откровению. И этим счастьем отец щедро делился с сыном.

Он рассказывал об энтомологических загадках, которые ему удалось разгадать, например, об удивительно сильной гусенице голубянки, непроницаемую куколку которой можно найти в муравейнике; к сроку вылупления ее окружают муравьи, чтобы броситься на нее, бросаются, и все-таки она не гибнет: «Никогда я так не смеялся, – говорил отец, – как когда убедился, что ее снабдила природа клейким составом, от которого слипались усики и лапки рьяных муравьев, теперь уже валявшихся и корчившихся вокруг нее, пока у нее самой, равнодушной и неуязвимой, крепли и сохли крылья» [Р 4: 293]. «Он рассказывал <…> о невероятном художественном остроумии мимикрии, которая необъяснима борьбой за жизнь, <…> излишне изысканна для обмана случайных врагов, пернатых, чешуйчатых и прочих (малоразборчивых, да и не столь уж до бабочек лакомых), и словно придумана забавником-живописцем как раз ради умных глаз человека. <…> Он рассказывал о миграции, о том, как движется по синеве длинное облако, состоящее из миллионов белянок, <…> к ночи садясь на деревья, которые до утра стоят как осыпанные снегом, – и снова снимаясь, чтобы продолжить путь, – куда? зачем? природой еще не доказано – или уже забыто» [Р 4: 294].

Жизнь, посвященная энтомологии, «набожное» отношение к предмету и тот непрерываемый диалог, который он ведет с Природой, – все это позволяет уподобить образ Константина Кирилловича Годунова-Чердынцева средневековому ученому монаху, занимающемуся экзегезой. И мотивирует введение определение для героя-энтомолога *Homo cognoscen* – человек познающий. От древнегреческого «гнозис» – γνώσις – знание высшее, эзотерическое, откровенное, мистическое. В определении снимаются существовавшие в схоластическом богословии противоречия между gnoscis

[329] Библия // Книги Ветхого Завета // Первая Книга Моисеева. Бытие (2: 19, 20). Аллюзия на Адама, которому поручено именовать все, что он видит в Эдеме. Таким образом, Адам как демиург завершает акт Творения мира.

theologia naturalis – знании, основанном на толкованиях и комментариях к Священному Писанию, и gnoscis theologia inspirata – знании, опирающемся на Богооткровение. «Священным Писанием», интерпретацию которого осуществляет герой-энтомолог Набокова, оказывается Природа, и этот процесс не исключает откровения.

Естественнонаучные методы исследования не противоречат той поэтизации объекта и тому отношению к природе, которое так свойственно христианскому созерцанию. Об этом размышлял А. Н. Веселовский: «В древнем мире человек стоял в природе, вместе с нею, не отделяясь от нее, и она отвечала на его запросы <…> Христианство изменило эти отношения, лишив природу ее богатой индивидуальной жизни, поставив человека вне окружающего его мира. Он стал выше его, потому что выше в ряду существующего, но с другой стороны, на нем одном лежала печать первого греха, он вышел из общего единства жизни и перестал понимать тайны творения. Природа сделалась для него загадкой, <…> то знание, которое он в ней так жадно искал, навеки скрылось от него <…> И он начинает бежать от самого себя в природу, к зеленой «матери пустыне», чистая <…> она продолжает славить Бога в пении птиц, в шуме вековой чащи»[330], можно продолжить цитату: в полете бабочек.

Размышления А. Н. Веселовского находят более ранний поэтический аналог – стихотворение Е. Боратынского «Приметы» (1839):

Пока человек естества не пытал
Горнилом, весами и мерой,
Но детски вещаньям природы внимал,
Ловил ее знаменья с верой;

Покуда природу любил он, она
Любовью ему отвечала,
О нем дружелюбной заботы полна
Язык для него обретала…<…>

…Но, чувство презрев, он доверил уму;
Вдался в суету изысканий…
И сердце природы закрылось ему,
И нет на земле прорицаний[331].

[330] Веселовский А. Н. Данте и символическая поэзия католичества // Вестник Европы. 1866. XII. С. 175 – 176.
[331] Боратынский Е. А. Полное собр соч. и писем. М., 2012. Т. 3, ч. 1. – С. 26.

Отлучение и утрата «общего единства жизни» рождает болезненно страстное отношение к природе, жажду постичь тайны творения, дабы воссоединиться, слиться с Творцом.

Поэтическая рефлексия Е. Боратынского, умозаключения и выводы А. Н. Веселовского о сущности христианского созерцания приближают к тому, что Федор выделяет как самое главное в отце: «В моем отце и вокруг него, вокруг этой ясной и прямой силы было что-то трудно передаваемое словами: дымка, тайна, загадочная недоговоренность, которая чувствовалась мной то больше, то меньше. Это было так, словно этот настоящий, очень настоящий человек был овеян чем-то, еще неизвестным, но что, может быть, было в нем самым-самым настоящим. Оно не имело прямого отношения ни к нам, ни к моей матери, ни к внешности жизни, ни даже к бабочкам (ближе всего к ним, пожалуй); это была и не задумчивость, и не печаль. <…> Может быть, удаляясь в свои путешествия, он не столько чего-то искал, сколько бежал от чего-то, а затем, возвратившись, понимал, что оно еще с ним, в нем, неизбывное, неисчерпаемое. Тайне его я не могу подыскать имени, но только знаю, что от того-то и получалось то особое – и не радостное, и не угрюмое, вообще никак не относящееся к видимости жизненных чувств – одиночество, в которое ни моя мать, ни все энтомологи мира не были вхожи» [Р 4: 298].

Интересно, что состояние одиночества играет ритуально-подготовительную роль в жизни паломника, избирающего сакральный путь. «Отстраняясь от окружающих его людей, неофит становится особой, сакрально выделенной фигурой, находящейся вне каких-либо сообществ и групп»[332].

Паломничество как трудный и долгий путь к священной цели, во время которого герой, через приобщение к святыням, наделяется провиденциальным сверхзанием, предполагает определенную структуру, имеющую ритуальную природу. Паломнический сюжет актуализирует идею «перехода», разрыва со

[332] Афанасьева Э. М., Нефедова Е. Ю. «Путешествие ко святым местам в 1830 году» А. Н. Муравьева: особенности жанровой поэтики // Русская литература и внелитературная реальность: Историко-литературный сб.: Материалы Герценовских чтений-2003. СПб., 2004. С. 46.

старой жизнью, приобщения к новому духовному миру и непосредственно связан с «переходными обрядами», где очень важен подготовительный этап и семантика «границы» как базового этапа перехода. А. ванн Геннеп исследует трехчленную структуру «перехода» в обрядовом контексте, выделяя прелиминарный период (отделение и подготовка к «переходу»), лиминарный (промежуточный, связанный с обрядовым испытанием), постлиминарный (включение посвящаемого в новую жизненную систему)[333].

Если рассматривать путешествия Константина Кирилловича Годунова-Чердынцева, учитывая «тайну его», о которой так много думает сын, то одиночество можно соотнести с обязательным ритуальным элементом в сюжетной структуре паломничества, характеризующим прелиминарный период.

С одиночеством связан мотив избранности. Федор вспоминает: «И странно: может быть, наш усадебный сторож, корявый старик, дважды опаленный ночной молнией, <…> искренне и без всякого страха и удивления считавший, что мой отец знает кое-что такое, чего не знает никто, был по-своему прав» [Р 4: 299].

Мотив избранности характерен и для другого жанра средневековой религиозной литературы, обусловленной феноменом святости, - жития.

Воспоминания Федора об отце содержат сильное житийное начало, ибо в них происходит бессознательная родовая сакрализация: отец для Федора и для его матери – свят.

Сакрализация Константина Кирилловича особого рода: она восходит к первоначальному понятию святости и значению сопутствующего слова. В книге В. Н. Топорова «Святость и святые в русской духовной культуре» подробно представлена этимология: «В основе слова «святой» лежит праславянский элемент * svet – (*sventas), <…> этот элемент образует звено, которое соединяет и теперешнее русское слово «святой» с индоевропейской основой *K’uen-to-, обозначающей «возрастание, набухание, вспухание», то есть увеличение объема или иных физических характеристик <…> В языческую эпоху это «увеличение»

[333] Геннеп А. ванн. Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов. М., 1999. С. 15, 167.

чаще всего трактовалось как результат действия особой жизненной плодоносящей силы или – позже, как ее образ, символ»[334].

С введением христианства сложилось представление об ином типе святости – духовной, понимаемой как «некое «сверхчеловеческое» благодатное состояние, когда происходит возрастание в духе, творчество в духе»[335].

Понятие святости противостоит понятию мирского, профанного. Постепенно складывается и становится традиционной для жанра жития основная функция святого – посредничество между миром профанным и миром сакральным. Она реализуется в стремлении поделиться опытом Богопознания, духовного строительства своей личности.

Подобного рода опыт Константина Кирилловича Годунова-Чердынцева связан с энтомологией, которая есть путь постижения тайн творения: «Ибо невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира через рассматривание творений видимы» (Рим. 1, 20).

Федор вспоминает об отце – и синтаксический, и семантический рисунок его воспоминаний характеризует применение Набоковым принципа ветхозаветной поэтики parallelismus membrorum, особенно характерный для псалмов, где каждая мысль выражается двумя или большим числом суждений, поясняющих, дополняющих, развивающих друг друга. Таким образом, создается определенный ритм библейской поэзии, не звуковой, а смысловой. На этот ритм, в основе которого фразовый параллелизм и синонимия, ориентируется Набоков. Например: «*Как описать блаженство* наших прогулок с отцом по лесам, полям, торфяным болотам, или постоянную летнюю мысль о нем, если он был в отъезде, вечное желание сделать какое-нибудь открытие, встретить его этим открытием, – *как описать чувство,* испытываемое мною, когда он мне показывал все те места, где сам в детстве ловил то-то и то-то <…> *А что за прелесть была* в его речи, в какой-то особой плавности и стройности слога, когда он говорил о своем предмете, какая ласковая точность в движении пальцев, вертящих винт

[334] Топоров В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре : в 2 т. – М. : Гнозис; Языки русской культуры, 1995. – Т. 1. – С. 7.
[335] Там же. С. 9.

расправилки или микроскопа, какой поистине волшебный мир открывался в его уроках! (курсив мой. – *О. Д.*)» [Р 4: 292].

В воспоминаниях Федора также воссоздается модель взаимоотношений Пастыря и ведомого чада, с благоговением внимающего ему. Эта модель условно может быть выражена формулой: Он – для меня, Он – мне, Он – со мной, – и особенно ярко представлена в Ветхом Завете в Псалмах Давида. Например, Псалом 22:

1. Господь – Пастырь мой;

2. Я ни в чем не буду нуждаться: Он покоит меня на злачных
пажитях и водит меня к водам тихим,

3. Подкрепляет душу мою, направляет
меня на стези правды ради имени Своего…

В романе Набокова воскерашается эта модель: Он – для меня, Он – мне. Федор вспоминает «Сладость уроков!» отца: «В теплый вечер *он водил* меня на прудок, *наблюдать*, как осиновый бражник маячит над самой водой, окунает в нее кончик тела. *Он показывал мне* препарирование генитальной арматуры для определения видов <…>. *Он с особенной улыбкой обращал мое внимание* на черных бабочек в нашем парке, с таинственной и грациозной нежданностью появляющихся только в четные года. *Он мешал для меня* патоку с пивом, чтобы в страшно холодную, страшно дождливую осеннюю ночь ловить у смазанных стволов, блестевших при свете керосиновой лампы, множество больших, нырявших, безмолвно спешивших на приманку ночниц. *Он то согревал, то охлаждал золотые куколки моих крапивниц, чтобы я мог получать* из них корсиканских, полярных и вовсе необыкновенных, точно испачканных в смоле <…> . *Он учил меня*, как разобрать муравейник, чтобы найти гусеницу голубянки <…> Какой поистине волшебный мир открывался в его уроках!» [Р 4: 293].

«Мой отец, – писал Федор Константинович, вспоминая то время, – не только многому меня научил, но еще поставил самую мою мысль по правилам своей школы, как ставится голос или рука» [Р 4: 311].

Набоков опирается не на догматическую, а энкомиастическую (хвалебную) традицию псалмопения, которая свойственна Псалмам Давида и находится у истоков русских акафистов, посвященных святым и особо чтимым русским подвижникам.

Обращаясь к жанрам молитвенных песнопений (псалмов), жития, паломничества как к источникам, содержащим сакральную систему значений, он позволяет своему герою Федору Годунову-Чердынцеву сакрализовать историю жизни отца как часть родовой мифологии, в которую превращается задуманная первоначально биография.

В отношениях отца и сына Годуновых-Чердынцевых прослеживается также ведическая традиция передачи божественного учения *шрути (sruti)* - буквально: «услышанное», то есть – откровения, исходившего от брахмана или солнца, – от Учителя к ученику. Эту связь называли *великим соединением*. Учитель, ученик, знание и способ его передачи - четыре элемента, создающие *парампару* – цепь ученической преемственности. Индологи не раз указывали, что не сам священный текст, а именно живая личность учителя как духовного существа, была тем содержанием, которое при помощи священного текста передавалась от поколения к поколению в процессе трансляции ведической культуры. Исследователь поэтико-философских текстов и священных книг философ Л. Стародубцева пишет, что речь идет не о физическом облике учителя или о его психическом состоянии, а, скорее, о «системе деятельности», присущей личности учителя, представленной в практике брахманического ритуала[336]. Каждый из разделов *Брихадараньяки упанишады* заканчивается перечнем учителей, передававших это учение. Бережное перечисление имен учителей и предков вызывает в памяти бесчисленные низки имен Ветхозаветных родословных. В Ветхозаветных родословных память Слова была, прежде всего, памятью рода. Она передавалась от отца к сыну, от колена к колену. В индийских родословных знания тайны учения передаваются не только по нити рода, но по нити духа. В романе Набокова

[336] Стародубцева Л. В. Мнемозина и Лета: Память и забвение в истории культуры. С. 299–301.

знания передаются и от отца к сыну – по нити рода, и от Учителя, каким видит Федор Константина Кирилловича – к ученику.

В воспоминаниях об отце Набоков заставляет Федора бессознательно следовать жанрам средневековой религиозной литературы. Помимо этого, в начале второй главы появляется почти иконографический образ Константина Кирилловича Годунова-Чердынцева: «Отец однажды, в Ордосе, поднимаясь после грозы на холм, ненароком вошел в основу радуги, – редчайший случай! – и очутился в цветном воздухе, в играющем огне, будто в раю. Сделал шаг еще – и из рая вышел» [Р 4: 261].

В статье «Русский метароман В. Набокова, или В поисках потерянного рая» Виктор Ерофеев интерпретирует этот образ как уподобление Богоявлению, и отец представляется как парафраза христианского Бога-отца, «но не ветхозаветного карающего бога, а любимого и любящего, идеального, воплощающего в себе черты отцовской и сыновней ипостасей, ибо ему надлежит погибнуть смертью по какому-то неумолимому закону бытия. Воскрешения будет с надеждой ждать герой романа «Дар», и оно, в конце концов, произойдет в его сновидении»[337].

Представляется, эта интерпретация недостаточно точна. Православная энциклопедия дает следующее толкование: Богоявление – Теофания – древнее название «праздник Светов», «Святые Светы» или просто «Светы» – праздник, названный так, потому что при Крещении Господа явилась Пресвятая Троица. Бог Отец глаголал с небес о Сыне, Сын крестился от Святого Предтечи Господня Иоанна, и Дух Святой сошел на Сына в виде голубя. Все четыре евангелия свидетельствуют об этом: «И было в те дни, пришел Иисус из Назарета Галилейского и крестился от Иоанна в Иордане. И когда выходил из воды, тотчас увидел Иоанн разверзающиеся небеса и Духа, как голубя, сходящего на Него. И глас был с небес: «Ты Сын Мой возлюбленный, в Котором Мое благоволение» (М. 1, 9 – 11).

[337] Ерофеев В. Русский метароман В. Набокова, или В поисках потерянного рая // Вопросы литературы. – 1988. – № 10. – С. 147.

Очевидно, что с радугой этот праздник непосредственно не связан. Можно предположить, что радуга как образ полноты света – сияния всех лучей солнечного спектра – соотносим с Фаворским Светом, символизирующим Преображение Господне. «И преобразился перед ними: и просияло лицо Его как солнце, одежды же Его сделались белыми как свет» (Мф. 17, 2). Этот свет видели апостолы на горе Фавор, когда проявилась Его Божественная Слава.

Описание действий Божественного Света находим у архимандрита Сафрония, который предваряет его рассказом о переживании других родов света, имеющих относительное достоинство. Это свет артистического вдохновения, вызванного красотой видимого мира, свет философского созерцания, переходящего в мистический опыт, свет научного познания. (Представляется, что подобные переживания были знакомы Константину Кирилловичу Годунову-Чердынцеву).

Во многих религиозных традициях языческих, иудейской, христианской и буддийской, радуга – образ, насыщенный символическими смыслами. Радуга символизирует мост между сверхъестественным и естественными мирами; означает преображение, небесную славу, разные состояния сознания, встречу Неба с Землей, мост или границу между миром и раем, трон бога Неба. В Центральной Азии ленты цветов радуги помогали в шаманских обрядах в путешествии на небо, но фольклор предупреждал об опасности прикосновения к радуге и о головокружении при взгляде на нее. Все же чаще, радуга как лестница на небо, - позитивный символ и в большинстве традициях – дорога в рай.

Религиозный философ Е. Н. Трубецкой видит в радуге разрешение антиномии временного и вечного. В книге «Смысл жизни» он пишет: «Царственное, полуденное сияние белого солнечного луча, как образ полноты света, присваивается (православной иконописью) только Божеству и единому сотворенному Существу, родившему Бога в мире, – Богоматери. Другим же сотворенным существам присваивается неполный свет, какой-либо один из

цветных лучей солнечного спектра, и только все вместе, как радуга, являют собой полноту славы в окружении Божества»[338].

В буддизме радуга означает высшее состояние, достижимое в царстве сансары, но не равное обретению чистого света нирваны.

В книге Бытия радуга в небесах описана как знамение завета и символ воспоминания. «И будет радуга в облаке, и Я увижу ее, и вспомню завет Мой вечный между Мною и между всякою душою живой»[339]. Человек, смотря на радугу, должен вспомнить о завете с Богом. Господь, увидев радугу, вспомнит о завете с человеком. Так два существа, разделенные в мире, могут оказаться связанными друг с другом общим воспоминанием, соединенными горней дугой памяти.

Все эти значения дополняют друг друга, образуя метафору Со-Единения противоположных начал. Л. Стародубцева, размышляя о символической особенности радуги как метафоры памяти завета, замечает, что саму форму радуги создает геометрия неполноты. «Это полуокружность, а, стало быть, половина, нуждающаяся для достижения полноты в удвоении, повторении. Идеальное удвоение, подобное отражению радуги в воде, могло бы замкнуть эту полуокружность в кольцо, достроив ее до круга. Так Творец мог бы отразиться в зеркале творения, а творение – в зеркале Творца. Это мысленное удвоение, повторение происходит в памяти двух противоположных начал друг о друге»[340].

Этот неполный ряд символических значений образа радуги можно соотнести с образом радуги у Набокова. И все же согласиться с Виктором Ерофеевым можно лишь отчасти. Скорее Набоков обращается к средневековым религиозным жанрам и символическим образам как к источнику, опираясь на мистический опыт переживания Божественного Света, явленного в радуге как в образе нисхождения, трансценденции в имманенции, а также используя возможности агиографической литературы.

---

[338] Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. С. 152–153.
[339] Быт. (Берешит). 9.13.16.
[340] Стародубцева Л. В. Ветхозаветные метафоры памяти и забвения // Стародубцева Л. В. Мнемозина и Лета: Память и забвение в истории культуры. С. 425.

Жития святых следуют до подробностей установившимся первообразам христианской жизни. Однако в повествовании об отце Годунове-Чердынцеве Набоков отказывается от строгого следования житийного канона. Он прибегает к канонической структуре жития в пародийно-травестированой «Жизни Чернышевского», располагая события в последовательности, соответствующей евангельскому рассказу о земной жизни Иисуса Христа: благочестивые родители, ранняя избранность, выражающаяся в отчужденности от детских игр и забав, явление помощи Божьей в уразумении премудрости, чудеса и исцеления, проповеди, появление учеников, испытания и страсти Христовы.

Объектом иронии в четвертой главе «Дара» является не столько образ Н. Г. Чернышевского, сколь наивность читателя, стереотипы его литературного и практически-жизненного мышления. Пародируя, Набоков прослеживает процесс формирования национального идеологического мифа, использующего житийные жанровые формы, но исключает из них сакральное начало, или осуществляя его подмену. Автор «Жизни Чернышевского» подчеркивает: «Последними его словами (в 3 часа утра, 16-го) было: «Странное дело: в этой книге ни разу не упоминается о Боге». Жаль, что мы не знаем, какую именно книгу он про себя читал» [Р 4: 475].

В повествование об отце Годунове-Чердынцеве Набоков вводит только характерный для жития эпизод, связанный со случаями «чудесного исцеления», где предстает образ Константина Кирилловича, рожденный народной молвой: «К нему вечно водили раненых, покалеченных, даже немощных, даже беременных баб, воспринимая, должно быть, его таинственное занятие как знахарство» [Р 4: 296].

На Константина Кирилловича надеялись как на Бога, только он может даровать «слепымъ прозрение, хромымъ хожение, глухим слышание, немымъ проглаголание»[341]. В пределах романного повествования «чудо исцеления» все же свершается, хотя и с помощью современной медицины: старший Годунов-

[341] Житие Сергия Радонежского // Памятники литературы Древней Руси: XIV – середины XV века / сост. Д. С. Лихачев и Л. А. Дмитриев. – М. : Худож. литература, 1981. – С. 126.

Чердынцев спас своего опасно раненого брата Олега – «поехал за ним в Галицию, необыкновенно скоро и удобно привез, добыл лучших из лучших врачей, Гершензона, Ежова, Миллер-Мельницкого, сам присутствовал на двух длительных операциях… К Рождеству брат был здоров» [Р 4: 313].

В создаваемой Федором книге об отце проявляется «принцип анфиладного построения», о котором писал Д. С. Лихачев, характеризуя древнерусское литературное произведение. Такое произведение соединяет и нанизывает сюжеты, своды, компиляции, соединяя их друг с другом часто механически, как «соединялись в одну анфиладу отдельные помещения»[342]. Исследователь связывает принцип «анфиладности», или «ансамбля» с проблемой статуса и границ произведения в древнерусской литературе. «Понятие произведения, - пишет Д. С. Лихачев, – было более сложно в средневековой литературе, чем в новой. Произведение – это и летопись, и входящие в летопись отдельные повести, жития, послания. Это и житие, и отдельные описания чудес, “похвалы”, песнопения, которые в это житие входят. Поэтому отдельные части произведения могли принадлежать разным жанрам»[343].

В создаваемой героем-автором книге об отце разнородные в жанровом и стилистическом отношении фрагменты, среди которых выписанная из энциклопедии «схема жизни», отзывы коллег, сведения о путешествиях с точным указанием мест и описанием энтомологических открытий, устные предания, где предстает его образ, рожденный народным сознанием, – все это объединено глубоко личным воспоминанием сына, пронизанным пафосом молитвенных песнопений, восходящих к традиции не только древнееврейской, но и античной гимнографии.

Представляется, что античные, а точнее, гомеровские гимны могут быть для Набокова смысловыми и структурными ориентирами в создании образа отца. Гомеровские гимны, посвященные богам, имеют устойчивую композицию: центральная часть гимна – нарративная. Это эпическое повествование,

---

[342] Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. – М. : Наука, 1979. – С. 253.
[343] Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков // Лихачев Д. С. Избранные работы : в 3 т. – М. : Худож. литература, 1987. – Т. 1. – С. 75.

отличающееся «биографизмом», содержащее некоторые важные эпизоды из жизни героя, связанные с его рождением, подвигами, эпизодами интимно-любовного, семейно-драматического или авантюрного характера.

А. А. Тахо-Годи замечает, что рассказ, посвященный герою гимна, имеет черты ярко выраженного ареталогического сюжета (arête – «доблесть»), включающего в себя «деяния» божественного жития. «Характерно, что гимн связан с воспоминанием, памятью о божественных деяниях: помню (mnesomai) говорит певец божеству, памятую о тебе в песне (aiodes). И песня эта есть отзвук древнего молитвенного обращения»[344].

В ряде случаев гимны начинаются с традиционного обращения к Музе, некоторые гимны, например, два знаменитых гимна к Аполлону, начинаются со слова: «Вспомню!» и сразу вводят слушателя и читателя в ход самого повествования, in medias res: «Вспомню, – забыть не смогу, – о метателе стрел Аполлоне (I, 1)»[345].

В романе «Дар» подобным образом начинаются и воспоминания Федора Годунова-Чердынцева об отце.

Хвалебная часть гимна (энкалий) должна предваряться обращением, взыванием молящегося (инвокацией) к своему покровителю и скромно заканчиваться просьбой.

Гимн – это непосредственное вступление в неравный диалог с высоким собеседником, цель которого в ожидании появления знака божественного присутствия – эпифании. С эпифанией связана заключительная часть гимна – хайретизмы, то есть призывы радоваться (от chairo – «радуюсь»), и прощание с божеством, обрамленное взываниями к его имени.

В тексте Набокова присутствуют основные композиционные элементы гомеровских гимнов, но в не в качестве структурных единиц. Нарратологически – аретологическую часть воспоминания-гимна, обращенного к отцу, пронизывают хвалебные мотивы и интонации обращенности и взывания. Герой Набокова

[344] А. А. Тахо-Годи. Античная гимнография: жанр и стиль // Античные гимны / сост., общ. ред. А. А. Тахо-Годи. – М. : Изд-во МГУ, 1988. – С. 15.
[345] Там же. С. 14.

достигает цели – ожидаемой и желанной эпифании: «От бесед с отцом, от мечтаний в его отсутствие, от соседства тысячи книг, полных рисунков животных, от драгоценных отливов коллекций, от карт, от всей этой геральдики природы и каббалистики латинских имен, жизнь приобрела такую колдовскую легкость, что казалось – вот сейчас тронусь в путь. Оттуда я и теперь занимаю крылья» (Р 4: 299).

И эти крылья уносят Федора вслед за отцом, в его последнюю экспедицию, в Тибет. Сын совершает паломничество по святым для него местам, повторяя маршрут отца, и таким образом обретает откровение – свой собственный путь, свое призвание.

Однако Набоков отправляет Федора Годунова-Чердынцева в необычное путешествие, не связанное с непосредственным перемещением в географическом пространстве, он уподобляет героя мистикам или исихастам, защитникам «умного делания» или «умной молитвы». У Ю. М. Лотмана в статье «О понятии географического пространства в русских средневековых текстах» находим следующее замечание: «Показательно, что для мистиков, утверждающих «мыслимый» характер рая, например, для заволжских старцев, отпадает необходимость в странствовании, перемещении в географическом пространстве. Самоуглубленная молитва, экстатическое ожидание «фаворского света» с перемещением в пространстве уже не связываются»[346].

Возможно, исихазм как особого рода молитвенное созерцание – был одним из сакральных источников для Набокова, посылающего Федора в паломничество по следам отца, который для него подобен Богу. Вероятно, влияние было опосредованным. В начале XX века в русской религиозной философии возникло осознание кризиса церковной жизни, породившее потребность в изучении мистических исканий общеевропейского прошлого. Еще в конце XIX века Вл. Соловьев возрождает попытки построения метафизики всеединства, идущие от Плотина и Прокла к Фоме Аквинату и Николаю Кузанскому. Последователи Вл. Соловьева на этом пути о. П. Флоренский, А. Ф. Лосев, о. С. Булгаков развивают

[346] Лотман Ю. М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах. С. 408–409.

идеи энергийности рода, энергийности имени, в которых прослеживается связь с положениями паламизма, различающего сущность и энергии: «Имя – сгусток благодатных или оккультных сил, мистический корень, которым человек связан с иными мирами … оно божественная сущность, несет в себе мистические энергии»[347]. В книге «Античный космос и современная наука» А. Ф. Лосев почти дословно повторяет Григория Паламу: «только в своих энергиях сущность и познаваема»[348].

В то же время среди религиозных философов возникает интерес к святоотеческой литературе, «оптинскому православию»: так, П. Флоренский считал, что Оптина пустынь стала «завязью новой культуры», а Оптины старцы (отец Макарий, отец Амвросий) вернули к жизни традиции, заложенные усилиями афонских и русских подвижников[349]. Усилило мистические настроения в обществе и внимание к исихазму открытие иконописи XIV – XV веков, Андрея Рублева и Феофана Грека, основой живописных поисков которых стало учение о Фаворском свете и Преображении. П. Флоренский сравнивал духовную и политическую ситуацию в Византии XIV века с ситуацией России начала XX века и в этом сходстве усматривал условия для исихастского возрождения[350].

После революции в большинстве своем деятели русского религиозно-философского ренессанса оказались в эмиграции. Русскими эмигрантами в Париже были созданы Религиозно-Философская Академия, Русский Православный Богословский институт, «Вестник Русского Христианского Студенческого Движения». Журнал «Путь» – орган русской религиозной мысли при религиозно-философской академии в Париже, стал центром русского религиозно-философского ренессанса. Среди сотрудников «Пути» были

---

[347] Флоренский П. А. Общечеловеческие корни идеализма : [рукопись]. – С. 30–32. Цит. по: Зеньковский В. В. История русской философии : в 2 т. – Л. : ЭГО, 1991. – Т. 2, ч. 2. – С. 194.

[348] Лосев А. Ф. Античный космос и современная наука. – М. : Изд. автора, 1927. – С. 115.

[349] Семаева И. И. Традиции философской интерпретации исихазма в русской культуре // Духовный потенциал русской классической литературы : сб. науч. трудов. – М. : Русский мир, 2007. – С 127.

[350] Для официальной православной церкви исихазм оставался лишь фактом истории Византии XIV века, и отношение к нему на протяжении веков было враждебным. Так, например, в журнале «Странник» (1906. Т. 1, ч. 2. Май – июнь. С. 907) издатель журнала «Маяк» С. А. Бурачек писал отцу Макарию в Оптину пустынь, что святых отцов-подвижников в академиях и семинариях обращают в «лжемистиков», «умная», сердечная молитва уничтожена и осмеяна, ей не только не учат, но еще предостерегают и отвращают от нее.

известные философы и богословы: о. С. Булгаков, С. Л. Франк, Н. О. Лосский, В. П. Ильин, Г. В. Флоровский, В. В. Зеньковский, прот. С. Четвериков, Л. П. Карсавин, Н. С. Трубецкой и другие. Руководил журналом Н. А. Бердяев. Сотрудники журнала всегда остро переживали связь с православием, но не всегда в его ортодоксальных формах. Философскому умонастроению журнала более импонировали традиции русской религиозной мысли, представленные такими именами, как А. С. Хомяков, Ф. М. Достоевский, В. С. Соловьев, Н. Н. Федоров. Возможно, потому на страницах журнала вновь возник вопрос о характере и степени влияния идей исихазма на русскую культуру; традиции «умного делания и духовного трезвения»[351] активно возрождались.

Журнал «Путь» выходил на протяжении пятнадцати лет: с 1925 по 1940 годы и был очень популярен среди русской интеллигенции в эмиграции. Статьи русских религиозных философов печатались в это же время и в журнале «Современные записки».

Исследователи традиции философской интерпретации исихазма в русской культуре считают, что идея свободы личности, рассматриваемая в рамках нравственно-религиозных и социальных проблем, и идея творчества как преобразовательной деятельности, – результат исихастского влияния[352].

Исихасты верили, что их молитвы приводят к непосредственному богообщению, при котором человек *видит* Божественный свет – визуальное выражение Божественной энергии, Его деяния в тварном мире.

Образ отца проходит в воспоминаниях Федора и восприятии читателя под знаком радуги, в основание которой он однажды вошел. Полнота света, равная, в сознании Федора, Божественной, сопровождает Константина Кирилловича как со-присущее качество.

---

[351] Одна из статей журнала прот. С. Четверикова так и называется «Путь умного делания и духовного трезвения» (Путь. 1926. № 3. март – апрель. С. 50); в № 4 за 1926 год (июнь – июль) дана подборка высказываний отцов церкви «Об умной или внутренней молитве» (С. 88–89); немалая часть статей посвящена истории русского старчества.

[352] Семаева И. И. Традиции философской интерпретации исихазма в русской культуре // Духовный потенциал русской классической литературы : сб. науч. трудов. С 131.

Герой Набокова отправляется в Тибет, уже имея опыт экстатических путешествий, приобретенный благодаря матери. Еще до замысла книги об отце, находясь в Берлине, Федор вместе с ней совершает воображаемые путешествия в сакральном пространстве Лешинского Дома: «И бывало, они играли так: сидя рядом и молча про себя воображая, что каждый совершает одну и ту же лешинскую прогулку, они выходили из парка, шли дорожкой вдоль поля (слева, за ольшаником, речка), через тенистое кладбище, где кресты в пятнах солнца показывали руками размер чего-то пребольшого и где было как-то неловко срывать малину, через речку <…> к Pont des Vaches <коровий мост. – *фр.*>, и дальше, сквозь сосняк, и по Chemin du Pendu <дорога повешенного. – *фр.*>, – родные, не режущие их русского слуха прозвания, придуманные еще тогда, когда деды были детьми. И вдруг, среди этой безгласной прогулки, которую две мысли проделывали, пользуясь по правилам игры мерой человеческого шага (хотя в один миг могли бы облететь свои владения), оба останавливались и говорили, где кто находится, и когда оказывалось, <…> что ни один не обогнал другого, остановившись в том же перелеске, – у матери и сына вспыхивала одна и та же улыбка сквозь общую слезу» [Р 4: 272].

И начинается вторая глава с воображаемой прогулки героя через лесок, по аллее лешинского парка – «к еще невидимому дому» [Р 4: 263].

Опыт подобного рода оказался необходимым в паломничестве Федора в сакральное пространство Тибета, вслед за отцом.

Путешествие начинается с преодоления границы между реальностями: физической, эмпирической и мыслимой, воображаемой. Воспоминание о висевшей в кабинете отца копии картины: «Марко Поло покидает Венецию» становится опорой для исихии (от греч. ἡσυχία – покой, отрешенность), концентрации духа, готового отправиться в путь. Можно предположить, что подобную функцию в исихазме выполняла обязательная поза молящихся («пуподушники», так их называли, – молились сидя, нагнувшись вперед).

Интересно, также, найти ответ на вопрос: «Куда ведут картины Набокова»: картина, нарисованная бабушкой Мартына, урожденной Индриковой, в романе

«Подвиг»; несколько увядших фотографий одного и того же корабля в рассказе «Пильграм»; копия картины «Марко Поло покидает Венецию» в «Даре».

Думается, что картины Набокова *напоминательны*, в том значении слова, которое имел в виду В. Н. Топоров, размышляющий в книге «Святость и святые в русской духовной культуре» об онтологичности искусства: «Искусство напоминательно, по учению отцов VII Вселенского Собора. Наши современники, позитивистически настроенные, охотно ссылаются на это учение, но они делают при этом глубокую историческую ошибку, модернизируя это слово – «напоминательность» – и освещая его в смысле субъективизма и психологизма. Нужно твердо помнить, что святоотеческая терминология есть терминология древнеэллинистического идеализма и вообще окрашена онтологией. В данном случае речь идет отнюдь не о субъективной напоминательности искусства, а о платоновском *«припоминании»* (греч. ἀνάμνησις) – как явлении самой идеи в чувственном: искусство выводит из субъективной замкнутости, разрывает пределы мира условного и, начинаясь от образов и через посредство образов, выводит к первообразам. <…> Искусство не психологично, но онтологично».[353]

Именно в этой функции использует Набоков картины, адресуя их своим одаренным героям, стремящимся к подлинному бытию в соответствии с «природой души» (Платон).

Интересна динамика путешествия Федора: вначале, одна картина - «Марко Поло покидает Венецию» – побуждает к созданию в воображении другой: «Я не могу отделаться от этой таинственной красоты, от этих древних красок, плывущих перед глазами как бы в поисках новых очертаний, когда теперь воображаю снаряжение отцовского каравана в Пржевальске, куда обычно сам он прибывал из Ташкента на почтовых» [Р 4: 299].

Но вскоре герой Набокова начинает *видеть*: «*Я вижу,* <…> как прежде чем втянуться в горы, он (*караван – О. Д.*) вьется между холмами райско-зеленой окраски [Р 4: 299] <…> Далее *я вижу* горы: хребет Тянь-Шань. <…> Как играло солнце! От сухости воздуха была поразительно резка разница между светом и

[353] Топоров В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре : в 2 т. Т. 1. С. 62.

тенью: на свету такие вспышки, такое обилие блеска, что порой невозможно смотреть на скалу, на ручей; в тени же – мрак, поглощающий подробности: так что всякая краска жила волшебно умноженной жизнью [Р 4: 300]. <…> Особенно ясно *я представляю* – среди всей этой прозрачной и переменчивой обстановки, – главное и постоянное занятие моего отца, ради которого он только и предпринимал эти огромные путешествия. *Я вижу*, как, наклоняясь с седла, среди грохота скользящих каменьев, он сачком на длинном древке зацепляет с размаху и быстрым поворотом кисти закручивает (так, чтобы полный шуршащего биения конец кисейного мешка перелег через обруч) какого-нибудь царственного родственника наших аполлонов, рыщущим полетом несущегося над опасными осыпями. <…> Передвигаясь по Тянь-Шаню, *я вижу* теперь, как близится вечер, натягивая тень на горные скаты (курсив мой. – *О. Д.*)» [Р 4: 301].

Набоков вновь использует принцип parallelismus membrorum, фразовый параллелизм и смысловую синонимию, для создания особого ритма паломничества как молитвенного созерцания. Происходит преодоление линейной пространственно-географической направленности научной экспедиции отца. География становится у Набокова разновидностью мистического знания.

И далее начинается то, во что так верили исихасты, – «непосредственное богообщение». Федор будто догоняет экспедицию отца и присоединяется к ней: «Проведя лето в горах (не одно, а несколько, которые накладываются друг на друга просвечивающими пластами), *наш* караван направился на восток и вышел к сквозному ущелью в каменистую пустыню [Р 4: 303]. Поднимаясь, бывало, по Желтой реке и ее притокам, роскошным сентябрьским утром, в прибрежных лощинах, в зарослях лилий, *я с ним* ловил кавалера Эльвеза – черное чудо, с хвостом в виде копыт (курсив мой. – *О. Д.*)» [Р 4: 305].

В конечном итоге совместность (*«наш», «я с ним»*) превращается в слиянность – сын будто превращается в отца: «*Я* видел с большой высоты темную болотную котловину, всю дрожащую от игры бесчисленных родников, что напоминало ночной небосклон с рассыпанными по нему звездами, – да так и называлась она: Звездная Степь [Р 4: 307]. <…> Исследовав тибетские нагорья, *я*

пошел на Лоб-Нор, чтобы оттуда возвратиться в Россию [Р 4: 307]. Как в тибетском ущелье я слышал интересный гул вроде барабанного боя, пугавший наших первых пилигримов, так и в пустыне, во время песчаных бурь, я видел и слышал то же, что и Марко Поло: «шепот духов, отзывающих в сторону» и среди странного мерцания воздуха без конца проходившие навстречу вихри, караваны и войска призраков, тысячи призрачных лиц, как-то бесплотно прущих на тебя, насквозь тебя, и вдруг рассеивающихся» [Р 4: 308].

По версии А. Долинина: «Вспоминая Константина Кирилловича и его уроки, читая его труды, пытаясь увидеть мир его глазами и осмыслить тайну его личности, он (Федор) как бы становится отцовской реинкарнацией и тем самым «возмещает» физическую смерть»[354]. Представляется, что совместность и слиянность отца и сына, есть цель и итог молитвенно-творческого духовного паломничества, восходящего к идеям исихазма. Отправляясь всед за отцом и к отцу в Тибет, Федор обретает мистический опыт эпифаний – происходит слиянность энергий отца, равного Богу и сына, устремленнеого к нему.

Заканчивается это молитвенно творческое духовное паломничество так же, как и началось – воспоминанием о путешествии Марко Поло и его отказе «сбавить чудеса» в созданной им книге, которые казались его друзьям невероятными: «Он же ответствовал, что не поведал и половины виденного на самом деле» [Р 4: 308]. С этим воспоминанием и возвращением к картине связано обратное пересечение границы: «Все это волшебство держалось, полное красок и воздуха, с живым движением вблизи и убедительной далью; затем, как дым от дуновения, оно подалось куда-то и расплылось, – и опять Федор Константинович увидел мертвые и невозможные тюльпаны обоев, рыхлый холмик окурков в пепельнице, отражение лампы в черном оконном стекле» [Р 4: 308].

В набоковедении существует устойчивое мнение, что основными источниками географических реалий, деталей ландшафта, описаний биологических видов и маршрутов экспедиции Годунова-Чердынцева являются

[354] Долинин А. А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. С. 129.

ученые труды Г. Е. Грум-Гржимайло[355] и Н. М. Пржевальского[356]. Впервые на это указал Омри Ронен, об этом писал и Сергей Давыдов[357]. И. Паперно провела сравнительный анализ фрагментов текста Набокова с одним из источников – «Описанием путешествия в Западный Китай» Г. Е. Грум-Гржимайло. Это позволило ей выявить основной прием художественной обработки документального материала, используемый Набоковым, – монтаж: «В отдельных случаях Набоков монтирует материал, заимствованный из документальных источников, с заимствованиями из «Путешествия в Арзрум» Пушкина»[358].

А. Долинин, работая над комментариями к «Дару» [Р 4: 634 – 768], обнаружил, что круг источников путешествия на Тибет гораздо более обширен и включает в себя не только труды Г. Е. Грум-Гржимайло и Н. М. Пржевальского, но и книги русских путешественников П. К. Козлова[359], М. В. Певцова[360], в описании подготовки к путешествию Набоков следует за отчетом известного исследователя Центральной Азии, помощника и ученика Пржевальского, В. И. Робовского о его экспедиции 1893 – 1895 гг., которая тоже отправлялась из Пржевальска. Серьезная работа проведена Д. Циммером и С. Хартманн, ими установлены источники для 92% текста азиатского путешествия во второй главе «Дара»[361]. Все исследования утверждают одно: «Рассказ Федора об отце незаметно соскальзывает в монтаж цитат из книг русских путешественников»[362], в сущности, текст азиатского путешествия «представляет собой искусный монтаж цитат и перифраз, слитых в единое, однородное по стилю повествование с помощью авторского комментария и некоторой редактуры»[363].

---

[355] Грум-Гржимайло Г. Е. Описание путешествия в Западный Китай : [в 3 т.]. – СПб. : Тип. В. Киршбаума, 1907. – Т. 3.
[356] Пржевальский Н. М. Из Зайсана через Хами в Тибет и на верховья Желтой реки. – СПб. : Тип. В. С. Балашева, 1883.
[357] Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. С. 130.
[358] Паперно И. Как сделан «Дар» Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra. [Т. 1]. С. 497.
[359] Козлов П. К.: 1) Русский путешественник в Центральной Азии: Избр. труды. – М. : Изд-во АН СССР, 1963; 2) Монголия и Амдо и мертвый город Хара-хото: Экспедиция Русского географического общества в Нагорной Азии 1907–1909 годов. – М. : Географгиз, 1948.
[360] Певцов М. В. Путешествие в Кашгарию и Кун-Лунь. – М. : Гос. изд-во геогр. литературы, 1949.
[361] Zimmer D. E., Hartmann S. «The Amazing Music of Truth»: Nabokov's Sources for Godunov's Central Asian Travels in «The Gift» // Nabokov Studies. – 2002 / 2003. – Vol. 7. – P. 55.
[362] Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. С. 134.
[363] Там же. С. 140.

Однако этот факт оказывается основой для различных научных выводов. Например, А. Долинин считает, что подобного рода поэтика, связанная с усвоением, впитыванием, цитированием и монтированием фрагментов научных трудов, в которых заложен «живой опыт восприимчивых, знающих и целомудренных натуралистов» [Р 4: 321], позволяет понять Федору, что отцовскую биографию в принципе завершить невозможно, ибо самодостаточное и самоценное творчество другого не может быть подвергнуто «вторичной художественной перегонке»[364]. Вот почему он прекращает работу над книгой об отце.

С другой стороны, исследование Д. Циммером и С. Хартманн, где почти для каждой фразы путешествия отца устанавливается конкретный источник, приводит к заключению о фиктивной природе книг Федора и позволяет судить о повествовательных принципах романа «Дар» в целом. Состав и поэтика путешествия отца «подрывает «реальность» книг и путешествий Константина Кирилловича, за которым, якобы следует Федор»[365]. Таким образом, выявляется своеобразие отношений автора книги об отце, где тот выступает в качестве героя, создается и разрушается иллюзия их полного совпадения.

Возможна иная научная гипотеза. Поэтика монтажа свойственна запискам путешественников XII–XIV веков. Не случайно фрагмент мыслимого паломничества Федора в Тибет начинается и заканчивается упоминанием имени Марко Поло. В книгах Марко Поло, Пегалотти и других европейских путешественников XII–XIV веков «наблюдается полное отсутствие чистоты жанра»[366]. К XIV веку, когда стали составляться сборники путешествий, материал – источники – был самый разнообразный: священная топография, описание восточных народов и чудовищ, фантастические вымыслы – все это в сознании европейских путешественников было рядоположено, а не разделено или противопоставлено.

---

[364] Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. С. 134.
[365] Цит. по: Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. С. 140.
[366] Горелов Н. С. На пороге Царствия Небесного // Горелов Н. С. Царствие Небесное: Легенды крестоносцев XII–XIV веков. – СПб. : Азбука-классика, 2006. – С. 5.

Исследователь истоков европейского ориентализма Н. С. Горелов в книге «Царствие Небесное. Легенды крестоносцев XII–XIV веков» открывает «дверь в кухню, где создавались бестселлеры XIV в. – «Путешествие Мандевиля» или «Книга о трех кельнских волхвах». По принципу «с миру по нитке» из разных источников заимствовались детали и эпизоды, складывающиеся в цельный сюжет. Автор «Мандевиля» почерпнул биографию Магомета в писаниях Гильома из Триполи о сарацинской вере, характеристики христианских и нехристианских народов – из перечней, восходящих к трактату «О земле Иерусалимской и ее обитателях», сюжеты о бальзаме, костях святой Екатерины и иконе Девы Марии в монастыре под Дамаском – из путешествия Вильгельма Болдензеле, который, в свою очередь, воспользовался в качестве путеводителя книгой паломничества магистра Дитмара»[367]. Описательная парадигма не претерпевала никаких изменений, фабула оставалась стабильной: все путешественники – как реальные, так и вымышленные – оказывались в одних и тех же местах.

Н. С. Горелов замечает, что главным мотивом средневекового географического наследия была *узнаваемость*. «Марко Поло сообщает немало сведений, которые от него ожидали услышать: постройка Александром Македонским Железных врат, легенда о гибели багдадского халифа, история трех волхвов, сказочные замки Горного Старца – все это уже обосновалось в средневековой латинской литературе и требовало подтверждения из уст очевидца. <…> Сочинения предшественников выступали одновременно и как руководства для избрания собственного маршрута»[368].

Несмотря на естественнонаучный подход к географии, Набоков использует этот главный мотив средневекового географического наследия: игра в узнаваемость ему удалась, о чем и свидетельствуют 92% опознанного текста источников азиатского путешествия второй главы «Дара».

Романы-путешествия XIV века обозначили пути развития нарративной литературы: это был новый, определяющий шаг в овладении повествовательной

[367] Там же. С. 20.
[368] Там же. С. 21.

прозой крупного формата. Интересно, что и для героя Набокова роман об отце – это первый опыт в прозе: он учится рассказывать и описывать.

Если рассматривать образ отца Годунова-Чердынцева-ученого в контексте темы энтомологии как своего рода вероисповедания, то каждая новая его экспедиция – это не только паломничество, но и новый этап на пути познания и становления – кульминацией которого в мифах и фольклоре является путешествие в тридесятое царство или в царство смерти. Только со смертью осуществляется переход последней границы и обретение полноты знания.

Эта модель бытия набоковского героя-энтомолога, чья страсть к неизвестному побуждает его непрестанно идти вперед, закодирована в «замечательной киргизской сказке», которую недолюбливавший фольклора отец не раз рассказывал: «Единственный сын великого хана, заблудившись во время охоты, <…> заприметил между деревьями какое-то сверкание. Приблизившись, он увидел, что это собирает хворост девушка в платье из рыбьей чешуи; однако не мог решить, что именно сверкает так, лицо ее или одежда. Пойдя с ней к ее старухе матери, царевич предложил дать в калым кусок золота с конскую голову. «Нет, – сказала невеста, – а вот возьми этот мешочек – он, видишь, едва больше наперстка, да и наполни его». Царевич, рассмеявшись («И одна, – говорит, – не войдет»), бросил туда монету, бросил другую, третью, а там и все, бывшие при нем. Весьма озадаченный, пошел он к своему отцу. Все сокровища собрав, все в мешочек побросав, хан опустошил казну, ухо приложил ко дну, накидал еще вдвойне, – только звякает на дне. Призвали старуху: «Это, – говорит, – человеческий глаз, хотящий вместить все на свете», – взяла щепотку земли да и разом мешочек наполнила» [Р 4: 317]. Кульминация сюжета сказки сопровождается переходом из прозы в ямбический стих.

Замечательно, что в сказке воспроизведен сюжет, соответствующий свадебной обрядности, – «трудные задачи» (загадки) невесты – кульминационный этап на пути инициаций героя волшебных сказок, требующий от него совершения перехода границы, эквивалентного смерти, обеспечивающей рождение в новом качестве.

«Щепотка земли» символизирует предание земле, погребение. Страсть к познанию может утолить только смерть, которая у Набокова в его киргизской сказке связана с категорией *наполненности.* Этой же категории соответствует и существующее в тибетском буддизме символическое истолкование образа радуги, с которым сливается воспоминание об отце: радуга означает предпоследнее переходное состояние медитации, в котором материальное бытие начинает преобразовываться в чистый свет[369].

Набоков не раз использовал образ «ока», «человеческого глаза» для обозначения наивысшего экстатического состояния, переживаемого в акте творчества (например, рассказ «Весна в Фиальте») или для изображения смерти как перехода в иную форму бытия. В 1939 году в Париже он написал стихотворение «Око».

К одному исполинскому оку
без лица, без чела и без век,
без телесного марева сбоку
наконец-то сведен человек.

И на землю без ужаса глянув
(совершенно не схожую с той,
что, вся пегая от океанов,
улыбалась одною щекой),

он не горы видит, не волны,
не какой-нибудь яркий залив,
и не кинематограф безмолвный
облаков, виноградников, нив;

И, конечно, не угол столовой
и свинцовые лица родных –
ничего не видит такого
в тишине обращений своих.

Дело в том, что исчезла граница
между вечностью и веществом,
и на что неземная зеница,
если вензеля нет ни на чем?[370]

В романе «Дар» эту тему развивает Delalande: «Наиболее доступный для наших домоседных чувств образ будущего постижения окрестностей,

[369] Энциклопедия символов / сост. В. Рошаль. – М.; СПб. : АСТ; Сова; Харвест, 2011. – С. 272.
[370] Набоков В. В. Собр. соч. русского периода : в 5 т. Т. 5. С. 439.

долженствующий раскрыться нам по распаде тела, это – освобождение духа из глазниц плоти и превращение наше в одно свободное сплошное око, зараз видящее все стороны света, или, иначе говоря: сверхчувственное прозрение мира при нашем внутреннем участии» (Delalande, «Discours sur les ombres», p. 64). Здесь же несколькими страницами ранее Delalande, размышляющий о смерти, находит еще один символический образ для ее осознания – образ двери: «Я знаю, что смерть сама по себе никак не связана с внежизненной областью, ибо дверь есть лишь выход из дома, а не часть его окрестностей, какой является дерево или холм. Выйти как-нибудь нужно, «но я отказываюсь видеть в двери больше, чем дыру, да то, что сделали столяр и плотник» (Delalande, «Discours sur les ombres», p. 45 et ante)» [P 4: 484].

Общеизвестен факт, что «печального, сумасбродного, мудрого, остроумного, волшебного и во всех отношениях восхитительного Пьера Делаланда» Набоков выдумал, в этом он признался в предисловии к английскому переводу «Приглашения на казнь». В набоковедении существуют версии о том, с именами каких реальных прославленных личностей мог быть связан выбор фамилии мудреца. А. Долинин, например, считает, что, вполне возможно, «прототипом» был известный французский астроном Жозеф Жером Лефрансуа де Лаланд (1732 – 1807), о котором писал Карамзин в «Письмах русского путешественника»: «<Лаланд>, забывая все земное, более сорока лет беспрестанно занимается небесным и открыл множество новых звезд. Он есть Талес нашего времени… Кроме своей учености, Лаланд любезен, жив, весел, как самый любезнейший молодой француз»[371]. Набоков сам включает имя Жозефа Жерома Ле Франсуа де Лаланда в комментарии к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин»[372]. Этот астроном помимо ученых трудов написал также путевые заметки «Путешествие француза в Италию» (1769).

[371] Карамзин Н. М. Избр. соч. : в 2 т. – М.; Л. : Худож. литература, 1964. – Т. 1. – С. 423–424. Цит. по: Набоков В. Собр. соч. русского периода : в 5 т. Т. 4. С. 759 (Примеч. А. Долинина).
[372] Набоков В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / пер. с англ. – СПб. : Искусство–СПБ, 1998. – С. 578.

Невозможно определить, каков был круг чтения Набокова в 20–30-е годы. Но в «Других берегах» (1954), например, он упоминает Лхассу – столицу Тибета, священный город для всех буддистов-ламаистов, в контексте размышлений о послесмертии: «Сколько раз я чуть не вывихивал разума, стараясь высмотреть малейший луч личного среди безличной тьмы по оба предела жизни <…> Я терпел даже отчеты о медиумистических переживаниях каких-то английских полковников индийской службы, довольно ясно помнящих свои прежние воплощения под ивами Лхассы» [Р 5; 146].

В «Даре», в размышлениях Делаланда, которого «переводит» Федор, занимаясь «открытием небесной Америки» [Р 4: 485], находим почти дословную цитату из древнего эзотерического трактата «Бардо Тхёдол».

Этот священный текст благословенной Земли Снежных Вершин, более известный на Западе как «Тибетская книга мертвых», призван служить путеводителем по таинственным областям страны мертвых. Книга была переведена тибетским ученым ламой Кази Дава-Самдупом с участием ученого-антрополога Оксфордского университета д-ра У. Эванса-Вентца и впервые вышла отдельным томом в оксфордской серии о тибетском буддизме в 1927 году, произведя сенсацию в англоязычных странах. Например, К. Г. Юнг, написавший психологический комментарий к «Бардо Тхёдол», вспоминает: «В течение многих лет со времени первого опубликования “Бардо Тхёдол” был моим постоянным спутником, и ему я обязан не только многими направляющими идеями и открытиями, но также многими глубокими прозрениями»[373].

Одно из предисловий к «Тибетской книге мертвых», изданной в 1927 году, написал Лама Анагарика Говинда. И оказывается, что набоковский *Делаланд* почти цитирует слова *Далай Ламы* из этого предисловия, используя символический образ *двери*: «И то, что мы называем рождением, это просто обратная сторона смерти, как одна из двух сторон монеты или как *дверь,*

[373] Юнг К. Г. Психологический комментарий // Тибетская Книга Мертвых. С. 33.

которую, находясь снаружи, мы называем "входом", а находясь в комнате, – "выходом" (курсив мой. – *О. Д.*)»[374].

Все это позволяет предполагать, что выдуманный Набоковым французский мудрец имеет восточное происхождение.

Однако герои-энтомологи Набокова не воспользовались буддистским путеводителем, по крайней мере, об этом ничего не знает читатель, оставленный автором на границе – «в дверях» – в соприкосновении с тайной.

Рассмотрим, какими поэтическими средствами создается легенда о смерти – бессмертии Константина Кирилловича Годунова – Чердынцева. Федор упоминает последнее достоверное сведение об отце – заметки «французского миссионера (и ученого-ботаника) Баро, случайно встретившего его в горах Тибета (летом 1917 года) около деревни Чэту» [Р 4: 317], а далее он перестает *«видеть»* в тумане неизвестности.

Это позволяет автору перевести время действия (последние месяцы, годы жизни отца) в регистр неопределенного, условного. Такого рода условное время, воспринимаемое, тем не менее, как строго историческое, действительно существовавшее, характерно для поэтики былин, действие которых при условности времени происходит в реально существовавшем топосе. Также и в «Даре»: «Как он шел? Ехал ли из Семиречья на Омск (ковыльной степью, с вожаком на чубарой юрге), или из Памира на Оренбург, через Тургайскую область (степью песчаной, с вожаком на верблюде, он сам на коне, ноги в березовых стременах, – все дальше на север, от колодца до колодца, избегая аулов и полотна)?» [Р 4: 319].

Регистровый перевод времени закономерен и возможен, потому что Константин Кириллович изначально принадлежит «другому» времени, о чем впервые задумывается Федор в эпизоде последнего прощания, где ему мечталось до крайней минуты, что отец возьмет его с собой: «В другое время взял бы, – сказал он <отец> теперь, – точно забыв, что для него-то время было всегда другим» [Р 4: 314]. Это «другое» время циклично и подчинено ритму повторов:

[374] Лама Анагарика Говинда. Предисловие // Тибетская Книга Мертвых. С. 54.

подготовка к экспедиции, отъезд, путешествие-паломничество, возвращение, именование еще одной части «недоназванного мира» в ученых книгах и статьях. И поэтому мать Федора ожидает возвращения Константина Кирилловича, ибо возвращение – обязательная часть цикла его жизни, пребывания во времени.

Отец Годунов-Чердынцев уподобляется былинному богатырю, которому, в отличие от героя волшебных сказок, не приходится рассчитывать на помощь волшебных предметов: «Как проходил он сквозь бурю крестьянской войны, <…> не могу разобрать ничего, – да и какая шапка-невидимка могла прийтись ему впору – ему, который и такую носил набекрень?» [Р 4: 319].

Однако былинная идеализация богатыря, как известно, исключает всякую возможность его гибели, «в былине существует как бы и некоторое надвременное сознание, позволяющее слушателям угадывать, что все кончится благополучно»[375]. Несмотря на грозные предсказания, предвестия и предупреждения, как, например предсказания Добрыне Никитичу о трех дорогах, каждая из которых ведет к гибели. «Богатырь преодолевает предсказания. Он выше рока, судьбы, мрачных предвестий»[376].

Тем не мене в «Даре» существует устойчивое «чужое» мнение о том, что Годунов – Чердынцев отец погиб, что фиксирует и биография в советской энциклопедии: «Скончался в 1919 году» [Р 4: 319].

Сопоставляя «две шаткие версии, обе свойства скорее дедуктивного (к тому же не говорившие главного: как именно погиб он, - если погиб)» [Р 4: 319], Набоков прибегает к неожиданному фольклорному источнику, поэтические приемы которого бессознательно используются его героем – к похоронному плачу или причети.

На поэтику плача как косвенный фольклорный ориентир в создании легенды о смерти – бессмертии отца Годунова-Чердынцева в романе указывается открыто: обращением к повести Пушкина «Капитанская дочка», упоминанием имен Пугачева (в связи с возможной смертью отца) и Гринева (в связи с

[375] Лихачев Д. С. Эпическое время былин // Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. – СПб. : Алетейя, 2001. – С. 27.
[376] Там же. С. 29.

избранием «совершенно другой дороги»). Это обращение в контексте темы выводит к эпизоду, где Василиса Егоровна, жена капитана Миронова, повешенного Пугачевым, оплакивала мужа по обряду народному: «Иван Кузьмич, удалая солдатская головушка! Не тронули тебя ни штыки прусские, ни пули турецкие; не в честном бою положил ты свой живот, а сгинул от беглого каторжника!»[377]

Параллелизм отрицательных конструкций, исключающих варианты возможной достойной «удалой солдатской головушки» смерти, завершается противопоставлением утвердительной конструкции, повествующей о реально случившейся, нелепой и несообразной воину кончине («сгинул»).

Подобный синтаксический принцип, но с использованием риторических вопросов, интонационно усиленных восклицаниями и неожиданно переходящих в ответ-утверждение, находим в «Даре»: «Как, как он погиб? От болезни, от холода, от жажды, от руки человека? И если – от руки, неужто и по сей день рука эта жива <…>? Долго ли отстреливался он, припас ли для себя последнюю пулю, взят ли был живым? Привели ли его в штабной салон-вагон какого-нибудь карательного отряда <…>, приняв за белого шпиона (да и то сказать: с Лавром Корниловым однажды в молодости он объездил Степь Отчаяния, а впоследствии встречался с ним в Китае)? Расстреляли ли его в дамской комнате какой-нибудь глухой станции (разбитое зеркало, изодранный плюш) или увели в огород темной ночью и ждали, пока проглянет луна? Как ждал он с ними во мраке? С усмешкой пренебрежения. И если белесая ночница маячила в темноте лопухов, он и эту минуту, я знаю, проследил за ней тем же поощрительным взглядом, каким, бывало, после вечернего чая, куря трубку в лешинском саду, приветствовал розовых посетительниц сирени» [Р 4: 320].

Эти бабочки-психеи – символы души, отсылающие к «Метаморфозам», где все превращается во все, знаменуя единство мира, и души христианской, покидающей землю и устремляющейся в небо.

---

[377] Пушкин А. С. Капитанская дочка // Пушкин А. С. Полное собр. соч. : в 17 т. – М. : Воскресенье, 1995. – Т. 8, кн. 1. – С. 326.

Набоков сначала обращает читателя к поэтике плача, затем отказывается от нее, будто вспомнив, что плач (причеть) – не только женский обрядовый жанр, но и «произведение о происходящем, его время – настоящее: настоящее художественное и настоящее реальное»[378], вне похорон не может быть похоронного плача.

И потому каждая версия «как он погиб?», по-новому мотивированная историческим временем и соотнесенная с правдоподобным пространством, отменяет предыдущую, но так и не становится последней истиной. Таким образом рождается «вялая легенда», вымысел, «вздорный слух», позволяющий допустить, что «отец, если и пустился в обратный путь (а не разбился в пропасти, не завяз в плену у буддийских монахов), избрал совершенно другую дорогу» [Р 4: 320].

Сначала Константин Кириллович переводится автором в «другое» время, а затем он «растворяется» в пространстве, неуязвимый перед судьбой, преодолевший, подобно былинному богатырю, все роковые предсказания: «Ведь он мог пойти на запад в Ладак, чтобы спуститься в Индию, или почему было ему не отправиться в Китай, а оттуда на любом корабле – в любой порт на свете?» [Р 4: 321].

Гадательность продолжения – завершения пути жизненного и путешествия экспедиции вновь возвращают к шекспировскому Гамлету, для которого послесмертие – проблема, в отличие от Данте, для которого все вымерено, соотнесено и однозначно.

Однако мотив плавания-путешествия в фольклоре и мифе соотносим с мотивом смерти, и осмысляется как метафорическое пересечение границы между реальным и потусторонним. Тогда «любой порт на свете» в неопределенности своей соотносим с «Terra incognita», и возвращение отца может быть только воскресением, как это представлено в христианской традиции.

Сакрализованная история о жизни и смерти Годунова-Чердынцева отца, ориентированная на средневековый религиозный жанр жития и ведущая от него к первоисточнику, и должна заканчиваться воскресением.

---

[378] Лихачев Д. С. Обрядовое время причитаний // Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. С. 35.

Таким образом, христианский миф становится событием внутреннего духовного опыта, глубочайшим личным переживанием.

Но вначале Федор испытывает страх в связи с гипотетическим возвращением отца, о котором грезит мать. Это объясняется не столько невозможностью примирить чудо с рассудком, сколь слабостью веры. Вероятно, поэтому эпизод, завершающий книгу об отце, дан не во второй главе «Дара», а в пятой: воскресение – это последний из «его (*отца*) – уроков (курсив мой. – *О. Д.*)» [Р 4: 530].

Интересно, что Набоков вновь использует образ двери и порога (границы): «Дверь бесшумно, но со страшной силой открылась, и на пороге остановится отец. Он был в тюбетейке, в черной шевиотовой куртке, с карманами на груди для портсигара и лупы; коричневые щеки в резком разбеге парных борозд были чисто выбриты; в темной бороде блестела, как соль, седина; глаза тепло и мохнато смеялись из сети морщин <…> Отец произнес что-то, но так тихо, что разобрать было нельзя, хотя как-то зналось: это относится к тому, что вернулся он невредимым, целым, человечески настоящим. <…> потом опять заговорил, – и это опять значило, что все хорошо и просто, что это и есть *воскресение,* что иначе быть не могло, и еще: что он доволен, доволен охотой, возвращением, книгой сына о нем, – и тогда наконец полегчало, прорвался свет, и отец уверенно-радостно раскрыл объятья. Застонав, всхлипнув, Федор шагнул к нему, и в сборном ощущении шерстяной куртки, больших ладоней, нежных уколов подстриженных усов наросло блаженно-счастливое, живое, не перестающее расти, огромное, как рай, тепло, в котором его ледяное сердце растаяло и растворилось (курсив мой. – *О. Д.*)» [Р 4: 530].

Во второй главе Федор в письме к матери пытается объяснить, почему он прекращает работу над книгой: отец уподоблен Богу, а, как известно, трансцендентная реальности Божественная сущность, проявляясь в иконописный образах и словах Писания, не вмещаема в них. Любое воплощение, несмотря на точность, аутентичность избранной (созданной) поэтической формы, обречено на недостаточность, неполноту.

Однако в пятой главе, в сцене «встречи на пороге» отец говорит, что «доволен <…> книгой сына о нем» [Р 4: 530]. Значит ли это, что книга все же написана?

Из письма к матери: «Так ли, иначе ли, но все материалы, касающиеся жизни его, у меня теперь собраны. Из тьмы черновиков, длинных выписок, неразборчивых набросков, <…> карандашных заметок, разбредшихся по полям каких-то других моих писаний, из полувычеркнутых фраз, недоконченных слов и непредусмотрительно сокращенных, уже теперь забытых названий, <…> – из хрупкой статики невозобновимых сведений, местами уже разрушенных слишком скорым движением мысли, в свою очередь распылившейся в пустоте, – из всего этого *мне* теперь нужно сделать стройную, ясную книгу. Временами я чувствую, что где-то она уже написана мной, что вот она скрывается тут, в чернильных дебрях, что ее нужно только высвободить по частям из мрака, и части сложатся сами … – но что мне в том проку, – когда этот труд освобождения кажется мне теперь таким тяжелым и сложным, – так страшно, что загрязню его красным словцом, замаю переноской, что *уже сомневаюсь, будет ли книга написана на самом деле* (курсив мой. – *О. Д.*)» [Р 4: 321].

Эта книга – биография Константина Кирилловича Годунова-Чердынцева великого ученого – остается ненаписанной, но уже создана *другая* – книга воспоминаний Федора об отце – учителе, духовном наставнике. Сюжет этой книги определяет особенности поэтики: обращенность к, казалось бы, несовместным, максимально разделенным в истории культуры жанрам и стилям – от античных гимнов и средневековых житий, фольклора (былин, сказок, плачей), паломничеств и псалмов – до «потока сознания» и утверждения идеи динамической целостности памяти, не знающей разграничения на «было» и «есть».

Композиция повествования этой книги, связи «внутреннего» и «внешнего» текстов второй главы, ко всему прочему, позволяют увидеть «родословную» литературных путешествий сквозь скрытые аллюзии и открытое обращение к устойчивым нарративным формам.

Прежде всего, это мемуарно-эпистолярная форма литературных путешествий XVIII века. В замечательной работе П. Роболи «Литература путешествий» (1920)[379], которую вполне мог знать Набоков, представлены генеалогия, композиционно-стилистический и тематический анализ русских литературных путешествий XVIII века. В это время создается первая «большая беллетристическая форма с естественной, как бы само собой мотивируемой спайкой частей»[380], – мемуарно-эпистолярная форма «путешествий», которая дает возможность объединить разнородный материал размышлений, рассуждений, воспоминаний, лирических излияний, диалогов, сценок, исторических анекдотов, преломленных восприятием автора.

Ввод материала композиционно мотивирован и сопровождается обращением к адресату для поддержания общего эпистолярного тона, который облегчает свободный переход от темы к теме.

У Набокова, также как и в литературе путешествий XVIII века, эпистолярная обращенность, с намеками на какие-то известные адресату происшествия и детали, пронизывает всю описательно-повествовательную ткань второй главы, рождает иллюзию интимности и создает условия для композиционной свободы: Лешинская прогулка героя в начале главы сопровождается обращением к матери в эпистолярно-сентиментальном стиле: «Милая моя! Образчик элизейских красок!» [Р 4: 261].

Замысел и начало «сложного, счастливого, набожного труда» мать благословляет в письме: «Это предприятие не из легких, я чувствую всей душой, что ты его осуществишь замечательно, но помни, что нужно много точных сведений и очень мало семейной сентиментальности» [Р 4: 279]. И Федор старается следовать советам Елизаветы Павловны, но безуспешно: в письме от 8 июля «его (отца) день рожденья» сын, понимая, что не сможет «ограничиться описанием дорог», по которым прошел ученый-энтомолог, путешественник и первооткрыватель Годунов-Чердынцев, обращается к матери: «Напиши мне что-

[379] Роболи Т. А. Литература путешествий // Русская проза : сб. ст. / под ред. Б. М. Эйхенбаума, Ю.Н. Тынянова. – Л. : Academia, 1926. – С. 42–73.
[380] Там же. С. 43.

нибудь о нем и о себе. Не такое, что могу найти в нашей общей памяти, а такое, что ты одна перечувствовала и сохранила» [Р 4: 287].

В романе представлен и «ответный отрывок» – рассказ матери о свадебном путешествии в Пиренеях, о попытке догнать отца в Ташкенте, откуда он отправлялся в двухгодичную экспедицию.

Заканчивается глава письмом Федора, где он отказывается от замысла книги об отце, извиняясь в «слабости пера», – извинения подобного рода являлись необходимой частью предисловия литературных путешествий XVIII века. Стиль ответного письма матери, которая поддерживает, сочувствует, но не настаивает на публикации, также выдержан в рамках эпистолярно-мемуарной сентиментальной прозы: «Мне грустно, что это у тебя не получается, но, конечно, не надо себя форсировать. А с другой стороны, я убеждена, что ты немножко преувеличиваешь. Я убеждена, что, *не думай ты так много о слоге, о трудностях, о том, что поцелуй – первый шаг к охлаждению,* и т. д., у тебя, наверно бы, вышло очень хорошо, очень правдиво, очень интересно (курсив мой. – *О. Д.*)» [Р 4: 322].

Литературный жанр «путешествия» с момента зарождения – часто удобная мотивировка, служащая лишь средством передачи тех или иных мировоззренческих установок автора: передвижения во времени и пространстве предоставляют ему максимальную возможность для самовыражения, потребность в котором обостряется сменой впечатлений. Таким образом, путешествие – еще и средство самопознания. Особенно актуальным это становится в литературе романтизма.

В истории создания книги Федора об отце можно обнаружить не только развитие мотива странствий, характерного для романтизма, но и проследить развитие романтических мотивов, мало востребованных литературной традицией и потому почти забытых. Один из таких мотивов – поиски сыном своего отца. Этот мотив восходит к греческому роману, где влюбленные разлучаются вследствие рокового случая, в ходе сюжета ищут друг друга, встречают, вновь расстаются и, наконец, находят друг друга и соединяют свои судьбы. В немецкой

литературе на рубеже XVIII–XIX вв. мотив трансформируется и функционирует иначе: отношения героев исключаются из эротической сферы и разворачиваются между представителями двух разных поколений – сыном и отцом. Прежним остается только механизм посвящения – испытания, присущий как греческому роману, так и повествованию немецкого романтизма.

Наиболее интересно этот мотив развивается в романе «Странствия Франца Штёрнбальда. Старонемецкая история, изданная Людвигом Тиком» (1798). Главный герой, одаренный живописец, ученик Альбрехта Дюрера, покидает Нюрнберг и отправляется в Италию, «чтобы в далеких краях умножить свои познания и после всех тягот странствования возвратиться мастером в искусстве живописи»[381]. На пути он встречает разных людей, которые не способны принять всерьез труд живописца, считая его ненадежным ремеслом. Вначале это краснощекий молодой подмастерье кузнеца, усомнившийся, можно ли прокормиться, будучи живописцем: «Ведь в сущности все равно от искусства живописи нет никакой пользы»[382]. Далее господин Цойнер, управитель большой фабрики, который считает увлечение живописью блажью молодости, не знающей жизни. Он предлагает Францу службу с хорошим жалованьем, чтобы тот занялся практическим делом, разбогател, стал влиятельным человеком, и раздосадован отказом юноши.

Интересно, что в биографии Набокова есть похожий эпизод, связанный с расторжением помолвки со Светланой Зиверт по настоянию ее родителей. Он не выполнил условия помолвки, не нашел себе серьезного места работы, обеспечивающего постоянный доход. «Ни сборники стихов молодого Набокова, – пишет Б. Бойд в биографии «Владимир Набоков: русские годы», – ни его изящные переводы, выходившие один за другим, не могли удовлетворить горного инженера Романа Зиверт и его жену <…> родители не решились отдать молодому мечтателю и денди свою семнадцатилетнюю дочь»[383].

---

[381] Тик Л. Странствия Франца Штёрнбальда: Старонемецкая история, изданная Людвигом Тиком. – М. : Наука, 1987. – С. 8. – (Лит. памятники).
[382] Там же. С. 13.
[383] Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы : биография. С. 239.

Герой Тика не был поставлен в столь жесткие условия. По дороге Франц заходит навестить родителей в родную деревню, откуда двенадцатилетним мальчиком он случайно попал в ученики к Дюреру. Мать, не понимая, что движет сыном и гонит его в дорогу, уговаривает Франца остаться в деревне: «Чего же ищешь ты в мире, сын мой? Что с такою силой побуждает тебя пытать неверного счастья? Разве не столь же прекрасно обрабатывать землю – всегда трудиться на вольном воздухе, быть здоровым и сильным? <…> Разве не услада для сердца есть хлеб, который вырастил сам, пить свое вино, знать каждую корову и лошадь в своей усадьбе, по будням трудиться, в воскресенье отдыхать? Но тебя тянет вдаль»[384].

Каждый из этих героев предлагает Францу свою модель счастливой жизни, и ни одна из них не может его удовлетворить. Он художник, хоть и начинающий. В его отношении к природе, к искусству есть что-то жреческое и пророческое, одновременно. Он – «духовной жаждою томим», и в среде, казалось бы, родной, воспринимается чужаком. Отчасти инаковость Франца объясняет эпизод разговора с отцом, который перед смертью открывает тайну о том, что Франц в их семье приемный сын. О родном отце он рассказать не успевает. Это поразившее Франца откровение не изменяет его планов, он не бросается на поиски отца. Однако мотив поиска отца, связываясь с экзистенциальной проблематикой романа, обретает свойства метафорического шифра: юному герою-живописцу необходимо найти свое место в мире отцов, его великих предшественников и современников.

Далее в романе развивается традиционный мифологический сюжет «странствия-поиска», связанного с рядом инициаций. Но инициации эти особого рода: в столкновении с разными людьми, которых Франц встречает на своем пути, ему приходится отстаивать свои убеждения. Это требует глубочайшей рефлексии, постоянного самоанализа. Особенно в первой части второй книги романа, где Франц размышляет о новаторстве германской и нидерландской школ живописи, о достойных и недостойных сюжетах, об эстетическом идеале, о божественной

[384] Тик Л. Странствия Франца Штёрнбальда. С. 28.

природе творчества и назначении художника, ведет эстетические споры с ваятелем Больцем о Рафаэле и Микеланджело. От старого художника-отшельника, живущего в лесной хижине, Франц с изумлением слышит слова, которые выражают его собственные сокровенные помыслы. Вот эти слова: «На детски-простом языке тайно открывает себя нам всемогущий создатель через созданную им природу,<…> он манит нас к себе, и в каждой травинке, в каждом камне скрыт тайный знак, который нельзя ни записать, ни полностью отгадать. <…> Так же поступает художник: <…> неведомый свет сияет из него, и он пропускает волшебные лучи через кристаллы искусства. <…> Окончен труд художника, и посвященному открывается необъятный мир во всем многообразии человеческих жизней, мир, освещенный небесным сиянием, и тайно произрастают в нем цветы, о которых не ведает и сам художник, их семена брошены божественной рукой, и, благоухая ароматами неземного, они незримо свидетельствуют нам о том, что художник есть избранник божий»[385]. Так постепенно, в странствовании определяется философско-эстетическая почва, необходимая для самостоянья и развития художника Франца Штёрнбальда.

В романе Набокова, также как и в «Старонемецкой истории, изданной Людвигом Тиком», удивительным образом трансформируясь, сплетаются романтические мотивы поиска отца и странствий, и они также связаны с экзистенциальной проблематикой и жанрово ассимилированы.

У Набокова, странствующим героем, использующим возможности литературного жанра путешествий, оказывается не отец, а сын Годунов-Чердынцев. Собирая материал для книги об отце – ученом и творя книгу воспоминаний об отце – Учителе, Федор проходит свой путь становления, который также связан с рядом инициаций и обретением своего места в мире отцов.

Проходя путем инициаций, он преодолевает ряд границ. Прежде всего, это границы жизни и текста – действительной и творимой на глазах читателя реальностей.

---

[385] Тик Л. Странствия Франца Штёрнбальда. С. 138.

В начале второй главы невербальный опыт эстетического переживания красоты, собственного присутствия мысли героя-автора – то, что М. Мамардашвили в лекциях о Прусте назвал «материей», «плотью текста», предстает в созерцании – «здесь и сейчас»: «Еще летал дождь, а уже появилась, с неуловимой внезапностью ангела, радуга: сама себе томно дивясь, розово-зеленая, с лиловой поволокой по внутреннему краю, она повисла за скошенным полем, над и перед далеким леском, одна доля которого, дрожа, просвечивала сквозь нее. <…> В омытом небе, сияя всеми подробностями чудовищно сложной лепки, из-за вороного облака выпрастывалось облако упоительной белизны. «Ну вот, прошло», - сказал он вполголоса и вышел из-под навеса осин, столпившихся там, где жирная, глинистая, «земская» (какой ухаб был в этом названии) дорога спускалась в ложбинку, собрав в этом месте все свои колеи в продолговатую выбоину, до краев налитую густым кофе с молоком» [Р 4: 261].

Набоков скрывает акт рефлексии, переведения созерцания в изображение, субъекта повествования в объект – «Я» в «Он». Любующийся радугой и перепрыгивающий через лужи на лешинских тропинках автор текста представлен как герой в слиянии взгляда и того, что стоит за словесным эквивалентом – опытом невербального переживания. «Материя» о*форм*лена – границы преодолены.

Это оказывается возможным при условии, что преодоление границ тотально: в то же время колеблются нарративные границы, рушатся границы пространства и времени: Федор, идущий через лесок к дому в летнем Лешино, «перенесен» туда из зимнего предрождественского Берлина.

«Машина времени» – воспоминание, «давно знакомый гений»[386], который в «Даре» становится мятежным: «прямо из воспоминания (быстрого, безумного, находившего на него (Федора. – *О. Д.*) как припадок смертельной болезни в любой час, на любом углу), прямо из оранжерейного рая прошлого он пересел в берлинский трамвай» [Р 4: 264].

[386] См. также статью: Дмитриенко О. Воспоминание, «давно знакомый Гений» // А. С. Пушкин и В. В. Набоков : сб. докл. междунар. конф. 15–18 апреля 1999 г. С. 170–179.

Активность воспоминания спровоцирована действием механизма «случайной, инстинктивной памяти», открытым и изученным М. Прустом. Его герою удается узнать в ощущении, всплывающем из прошлого, испытанное когда-то на двух неровных плитах баптистерия св. Марка в Венеции, «и вместе с этим ощущением пришли все остальные, соединившиеся с ним в тот день, ждавшие где-то у себя, в череде забытых дней, пока внезапный случай не приказал им явиться оттуда. Точно так же вкус маленькой мадлены напомнил мне Комбре»[387]. Случайность, непроизвольность встречи с возвратным ощущением удостоверяет истинность высвобожденной из прошлого реальности.

Набоков следует Прусту: «обычное воспоминание, мысленное представление какой-то части былого не тот метод, какой нужен: так прошлого не воссоздать <…> Сознательная память лишь воспроизводит «цепь приблизительный впечатлений, не сохранивших ничего действительно пережитого нами <…> истины, постигаемые рассудком напрямую в ярко освещенном мире, суть нечто менее глубокое, менее обязательное, чем те, какие жизнь сообщает нам помимо нашей воли во впечатленье – материальном, поскольку оно приходит посредством чувств, но из которых мы в силах выделить духовную часть <…>, толковать эти ощущения как отсылки к неким законам и идеям, <…> выводить ощущенья из сумрака и обменивать их на духовный эквивалент»[388].

М. Мамардашвили называет эти впечатления «вечными» – в них отложения ментальной, или духовной почвы. «То, что запечатлелось, прозвучало какой-то нотой, требующей расшифровки. Когда ты способен взволноваться, увидев что-то, по отношению к чему полна душа»[389]. И это волнение и душевная переполненность важны как вневременные свидетельства жизни, того, что ты жив.

---

[387] Пруст М. Обретенное время. Цит. по: Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. – М. : Независимая газета, 2000. – С. 318.
[388] Там же. С. 319.
[389] Мамардашвили М. К. Лекции о Прусте: Психол. топология пути. – М.: Ad Marginem Press, 1995. – С. 95.

«Вечным впечатлением», мемоативным знаком в книге памяти, чья функция «сцеплять» два уровня реальности – прошлое и настоящее, может оказаться не только вкус бисквита с чаем. «В книге памяти все знаки мемоативны: мартенвильские колокольни, запах старинных комбрейских зал, цветение боярышника, три дерева к дороги на спуске в Юдемениль, да и по сути дела любая вещь – цветок, треугольник, облако, камешек»[390].

И если у М. Пруста «выскальзывание из времени» осуществляется благодаря запаху и вкусу, то у Набокова непроизвольное воспоминание, освобождающее героя от пространственно-временной ограниченности, свойственной материальному, подчинено законам оптическим и тактильным: «перейдя площадь и свернув на боковую улицу, он пошел к трамвайной остановке сквозь маленькую, на первый взгляд, чащу елок, собранных тут для продажи по случаю приближающегося Рождества; *между ними образовалась как бы аллейка; размахивая на ходу рукой, он кончиком пальцев задевал мокрую хвою; но вскоре аллейка расширилась, ударило солнце, и он вышел на площадку сада, где, на мягком красном песке, можно было различить пометки летнего дня: отпечатки собачьих лап, бисерный след трясогузки, данлоповую полосу от Таниного велосипеда, волнисто раздвоившуюся при повороте* (курсив мой. – *О. Д.*)» [Р 4: 268].

Той же дорогой Федор возвращается обратно из летнего Лешино в зимний Берлин: «мимо заросшей травой площадки, бывшей в дедовские времена прудком, *мимо низеньких елок, зимой становившихся совершенно круглыми под бременем снега*» [Р 4: 263] – вот и мемоативный знак, он же сигнал к пространственно-временному перемещению.

Эта свобода перемещений связана не только с «вечными впечатлениями» (М. Мамардашвили) и прустовской традицией, но и с эпифанией экстатического опыта воспоминания.

---

[390] Подорога В. Марсель Пруст: Автобиографический опыт // Подорога В. Выражение и смысл: Ландшафтные миры философии. – М. : Ad Marginem Press, 1995. – С. 348–349.

Одно из фундаментальных положений эстетики символизма касается эпифании экстатического опыта любви, религиозного и творческого актов. Об этом состоянии «переполнения духа», его преизбытка «от наплыва живых энергий», которое сопутствует любви, предшествует творчеству и приравнено к религиозному акту, писал Вяч. Иванов, исследуя феномен экстаза[391]. В концепции Вяч. Иванова экстатическое состояние, благодаря творческой способности и потребности человека находит разрешение в «идеальной объективации»[392]. Такой идеальной объективацией в романе Набокова становятся экстатические миры, куда «переносится дух» Федора Годунова-Чердынцева, – сакральные локусы, порожденные «вечными впечатлениями» - Лешино и Тибет.

Набоков развивает известное фундаментальное положение символистской эстетики: у него интенсивность, эмоционально-волевая напряженность воспоминания как глубочайшего внутреннего переживания создает экстатический опыт. Для Набокова «вспоминать – это достигать экстатического состояния, «выходить из себя»[393].

Творческий процесс неотделим от процесса воспоминания, «напитан» им, они взаимосвязаны, также как прогулки по Лешинскому парку и путешествие в Тибет. Эта связь обозначена в самом начале второй главы: радуга, «повисшая за скошенным полем» в Лешино, созерцаемая Федором, совершающим экстатическое путешествие, дугой перебрасывается в его воспоминание об Ордосе: «Отец однажды, в Ордосе, поднимаясь после грозы на холм, ненароком вошел в основу радуги, - редчайший случай! – и очутился в цветном воздухе, в играющем огне, будто в раю. Сделал шаг – и из рая вышел» [Р 4: 261]. Безусловно, это личное воспоминание Федора об однажды увиденном. Но Ордос – плато в Китае, в северной излучине реки Хуанхе, а отец не брал Федора в экспедиции, и со слов отца об этом было не узнать – заходящий в радугу этого

[391] Иванов Вяч. Ницше и Дионис. С. 5–17. См. также: Иванов Вяч. 1) Дионис и прадионисийство; 2) Ты еси // Иванов Вяч. Собр. соч. : в 4 т. – Bruxelles : Foyer Oriental Chrétien, 1979. – Т. 3. – С. 262—268.
[392] Иванов Вяч. Спорады. С. 357.
[393] Подорога В. Марсель Пруст: Автобиографический опыт. С. 350.

видеть не способен, нужна дистанция. Радугу в Ордосе Федор мог увидеть только мистическим зрением, глазами «исихаста».

Федор совершает экстатические путешествия по обе стороны жизни и текста: в воспоминание, лешинское прошлое, в юность, когда закладывались «вечные впечатления» бытия (радуга после дождя). И в Тибет – в сотворенную реальность, в которой они прочитываются, сохранившиеся в эфемерных частностях.

Здесь будет уместно замечание М. Мамардашвили о том, что в любых путешествиях воспринимается с волнением лишь то, что видишь не в первый раз – потому что это «находится на той же глубине, и на том же уровне, что и мое прошлое, и именно поэтому непосредственно сообщается с моим сердцем»[394].

Помимо освобождающей энергии воспоминания экстатическими возможностями в романе наделен сон, который позволяет Федору подойти к последней метафизической границе. Если в воспоминании «вечные впечатления» сцепляют прошлое и настоящее, размывая хронологические границы в потоке внутреннего времени, то во сне эти же «вечные впечатления» связуют прошлое и будущее в настоящем, упраздняя время (эпизод «встречи на пороге»): «Вдруг за вздрогнувшей дверью (где-то далеко отворилась другая), послышалась знакомая поступь, домашний сафьяновый шаг, дверь бесшумно, но со страшной силой открылась, и на пороге остановился отец» [Р 4: 530].

Эта длящаяся, как нескончаемый акт, мысль об отце, нарастающая интенсивность переживаний – любовь, страх, «мороз счастья», предчувствие встречи – позволяют памяти во сне соединить время и вечность, открыть метафизическую «дверь».

В то же время происходит преодоление границы сна и реальности: тактильные ощущения и оптические впечатления – чувственные первоначала – подкрепляют веру в действительность происходящего: «знакомая поступь», «домашний сафьяновый шаг», «золотая тюбетейка», «черная шевиотовая куртка, с карманами для портсигара и лупы; коричневые щеки в резком разбеге парных

[394] Мамардашвили М. Лекции о Прусте. С. 95.

борозд были особенно чисто выбриты; в темной бороде блестела, как соль, седина; глаза тепло и мохнато смеялись из сети морщин», «сборное ощущение шерстяной куртки, больших ладоней, нежных уколов подстриженных усов» [Р 4: 530], – все это вещественно удостоверяет в реальности происходящего.

Сон-встречу можно истолковывать как откровение, ответ на устремленные в вечность ожидание и гамлетовский вопрос, – и как завершающий этап пути становления Федора Годунова-Чердынцева писателя. В этом финальном объятье «на пороге» сливаются отец – создатель, первооткрыватель неведомых тварных миров и сын, его приемник в Логосе, творец текста.

****

Герои-энтомологи Набокова – герои особого пути: познания и творчества. Каждый этап этого пути – экзистенциальное событие, преодоление внутренних и внешних границ. И как бы ни были различны их устремления, степень одаренности, масштаб души, – каждый из них проходит путь понимания и узнавания самого себя, подлинного устройства мира и вечных метафизических начал. Каждый из них – человек познающий *Homo cognoscens*. Размышляя о природе понимания, М. Мамардашвили задумался о том, что не всякий путь познания как последовательность этапов, приводит к пониманию. Усвоение готовых истин понимания не обеспечивает: «наше понимание <…> устроено так, что из текста, даже из евангелического, в нас ничего не может прийти. Придет, если в нас есть *невербальный корень испытания* (курсив мой. – *О. Д.*). Если мы сами это испытали. <…> Декарт говорил так: «…только тот знает, что такое сомнение и мысль, кто сам сомневался и мыслил. <…> И из Евангелия ты заимствовать не можешь, если в тебе это собственнолично, собственнорискно, собственножизненно не случилось»[395]. И случается это, если человек осознает «экзистенциальное призвание» (Н. Бердяев), «природу своей души» (Платон), если он «ангажирован» (М. Мамардашвили) и не порвалась нить, связующая его с

[395] Мамардашвили М. Лекции о Прусте. С. 59, 64.

«неизвестной вечной родиной», о которой грезил Пильграм, к которой был устремлен Вальер, и «гражданами» которой были отец и сын Годуновы-Чердынцевы.

Глава 3. Поэтика визуализации и интермедиальность в русскоязычной прозе Набокова

3.1. Экфрасис как форма интермедиального взаимодействия и «способ мышления»

В известном интервью 1966 года Альфред Аппель обратился к Набокову с вопросом, который тот счел «очаровательно сформулированным»: «Говоря об идеальном случае, как должен реагировать читатель на слово «Конец» в одном из ваших романов, что он должен испытывать в тот миг, когда убираются все указатели и читателю ясно дается понять, что перед ним – вымысел, и форма, использованная для отливки, снимается прямо у него на глазах? Какого рода общее ощущение от литературы вы стремитесь создать»?

В ответ Набоков создает визуализированный образ читательского восприятия: «Пожалуй, я был бы рад, если бы под конец моей книги у читателя возникло ощущение, что мир ее уменьшается, удаляясь, и замирает где-то там, вдали, повисая, словно картина в картине: «Мастерская художника» кисти Ван Бока»[396].

Этот образ, спроецированный на романы Набокова, позволил набоковедам увидеть и описать основы его «эстетической космологии». «Каждый роман Набокова содержит, по меньшей мере, два вымышленных мира, – замечает Д. Б. Джонсон в книге «Миры и антимиры Владимира Набокова», – <…> Узоры, паутина совпадений, опутывающая мир героев, – только несовершенное отражение событий в другом, *контролирующем* мире. Хотя герои данной вселенной считают прозреваемый соседний, высший мир окончательным, определяющим все, он, в свою очередь, находится в таком же подчиненном положении по отношению к еще более всеобъемлющему миру». Здесь же, страницей ранее: «Две картины <…> придуманная и реально существующая,

[396] Набоков В. В. Интервью Альфреду Аппелю, сентябрь 1966. С. 600.

представляют четкую парадигму искусства Набокова: ut picture poesis»[397] *живопись – та же поэзия* (*лат*.).

Образ идеальной рецепции, созданный Набоковым, также указывает и на игровой характер его поэтики: картина в картине представляет собой классический пример «текста в тексте» – структуры, при которой именно различие в закодированности разных частей текста является основой и авторского построения, и читательского восприятия. В статьях по семиотике и типологии культуры Ю. М. Лотман дает подробную характеристику подобного рода построениям: он пишет о том, что с переключением из одной системы семиотического осознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже происходит генерирование смысла. «Такое построение как «текст в тексте», прежде всего, обостряет момент игры в тексте: с позиции другого способа кодирования текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер: иронический, пародийный, театрализованный смысл и т. д. Одновременно подчеркивается роль границ текста, как внешних, отделяющих его от не-текста, так и внутренних, различающих участки различной кодированности. Актуальность границ подчеркивается именно их подвижностью, тем, что при смене установки на тот или иной код меняется и структура границ. <…> Игра на противопоставлении «реального / условного» свойственна любой ситуации «текст в тексте»[398].

Ощущение от литературы, смоделированное Набоковым как «картина в картине: «Мастерская художника» кисти Ван Бока», говоря об игровом характере его поэтики, в терминологии Ю. М. Лотмана, «перемешает внимание с сообщения на код»[399]. Очевидно, что этот код, основан на взаимодействии языков живописи и литературы в системе единого художественного целого. Характер межъязыкового взаимодействия позволяет говорить о интермедиальности в русскоязычной прозе Набокова.

---

[397] Джонсон Д. Б. Миры и антимиры Владимира Набокова / пер. с англ. Т. Стрелковой. – СПб. : Симпозиум, 2011. – С. 9.
[398] Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. Т. 1. С. 155–156.
[399] Там же. С. 157.

В современном литературоведении понятие «интермедиальность» является одним из спорных[400] и трактуется широко: и как расширенное понимание термина «интертекстуальность», когда словесный текст несет в себе информацию о живописном или музыкальном произведении; и как явление межтекстовых связей в художественном произведении, возникающее в результате взаимодействия разных видов искусств, когда «текстом» становится другой вид искусства; и как феномен полифоничности – особой формы диалога культур, осуществляемой посредством взаимопроникновения художественных референций (художественных образов, стилистических приемов, композиционных закономерностей). Представляется, что определяющим для термина является сформулированное Ю. М. Лотманом положение о «полиглотизме» любой культуры: «Культура в принципе полиглотична, и тексты ее всегда реализуются в пространстве как минимум двух семиотических систем. Слияние слова и музыки, слова и жеста в едином ритуальном тексте было отмечено академиком А. Н. Веселовским, как «первобытный синкретизм». Но представление о том, что расставшись с первобытной эпохой, культура начинает создавать тексты моноязыкового типа, реализующие строго законы какого-либо одного жанра по строго однолинейным правилам, вызывает возражения. <…> Зашифрованность многими кодами есть закон для подавляющего числа текстов культуры»[401].

Несмотря на то, что теория интермедиальности оформилась в конце XX века[402], ещё в начале XX века интермедиальность становится одной из

---

[400] Махлина С. Интермедиальность // Словарь по семиотике культуры. С. 206–207; Борисова И. Zeno is here: В защиту интермедиальности (Рец. на кн. «Слово и музыка») // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 65.

[401] Лотман Ю. М. Текст и полиглотизм культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. Т. 1. С. 143.

[402] В современной теории коммуникации основателем философской теории интермедиальности считается Маршалл Маклюен (1911–1980), исследовавший изменение сознания читателя под влиянием книгопечатания, в результате чего доминирующее значение стало приобретать визуальное восприятие действительности. См.: Маклюен М. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры. – М. : Ника-центр, 2003. Теория интермедиальности также находит развитие в трудах: Hansen-Love A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst am Beispiel der russischen Moderne // Wiener Slawistischer Almanach. – 1983. – Sonderbd. 11. – S. 291–360; Chartman S. What Novels Can Do That Films Can't (and vice versa) // On Narrative. – Chicago : The University of Chicago Press, 1981. – P. 117–136; Higgins D. Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia. – Carbondale and Edwardsville : Southern Illinois University Press, 1984; Тишунина Н. В.: 1) Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: К 80-летию проф. М. С. Когана : материалы междунар. науч. конф. 18 мая 2001. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 149–153. (Simposium; № 12); 2) Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: Опыт интермедиального анализа. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 1998; Тимашков А. К истории понятия интермедиальность в западноевропейской науке //

характеристик символистского текста, проявлением диалога и синтеза искусств, принципом визуализации метафизических идей в творчестве мыслителей и писателей Серебряного века. Исследователь проблемы интермедиальности герметического языка Вяч. Иванова, С. Д. Титаренко замечает, что понятие «медиум», культовое для Серебряного века, «связывалось с принципом теургии, выдвинутым Владимиром Соловьевым, а вслед за ним Андреем Белым, Вячеславом Ивановым и другими теоретиками символизма»[403], с задачами мистического преображения сознания человека по законам искусства как реализация идей теургической эстетики.

В символистской поэтике взаимодействие и синтез разных видов искусств, проявляющийся на всех уровнях художественной реальности, нашли выражение в форме религиозно-философского экфрасиса эмблематического типа[404]. С. Д. Титаренко, исследуя традицию эмблемат, замечает, что сакральный язык эмблемат вырабатывался в Древнем Египте, затем античности. Интерес к нему возрос в культуре Средневековья, когда получило распространение толкование образа по четырем смыслам: буквальному, аллегорическому, символическому и анагогическому.

Для эмблемат обязательным было присутствие «надписи» (*titulus, inscriptio, motto, lemma)*, то есть короткой фразы на латинском или древнегреческом языке. Под ней помещался рисунок – картинка (*picture*), представлявший собой

Интермедиальность в русской культуре XVIII–XX вв. / под ред. И. П. Смирнова и О. М. Гончаровой. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2008. – С. 160–168; Титаренко С. Д. «Фауст нашего века»: Мифопоэтика Вячеслава Иванова. – СПб. : Петрополис, 2012.

[403] Титаренко С. Д. «Фауст нашего века»: Мифопоэтика Вячеслава Иванова. С. 382–394.

[404] Об экфрасисе религиозно-философского типа см. в работах: Брагинская Н. В. Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы. – М. : Наука, 1981. – С. 224–289; Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе : сб. трудов Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М. : МИК, 2002. – С. 5–23; Лепахин В. В. Икона в русской литературе XIX века // Христианство и русская литература. – СПб., 2002. – Сб. 4. – С. 110–148; Касаткина Т. А. О творящей природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». – М. : ИМЛИ РАН, 2004 (глава «Прототип словесных икон в романах Достоевского»); Титаренко Е. М. Экфрасис и сакрализация художественности в супраморализме Н. Ф. Федорова // Философия космизма и русская культура : материалы междунар. науч. конф. «Космизм и русская литература. К 100-летию со дня смерти Николая Федорова» 23–25 октября 2003 г. – Белград : Изд-во филол.факультета, 2004. – С. 295–304; Меднис Н. Е. Религиозный экфрасис в русской литературе // Критика и семиотика. – Новосибирск, 2006. – Вып. 10. – С. 58–67; Цимборска-Лебода М. Экфрасис в творчестве Вячеслава Иванова: (Сообщение – Память – Инобытие) // Экфрасис в русской литературе : сб. трудов Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. С. 57; Титаренко С. Д. Экфрасис как тип эмблемы у Вячеслава Иванова // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2009. – Сер. 9, вып. 1. – С. 81–90; Григорьева Е. Эмблема: Очерки по теории и прагматике регулярных механизмов культуры. – М. : Водолей Publishers, 2005. – С. 12.

аллегорическое изображение, то есть перевод вербального ряда символов в визуальный. Все завершалось афористической «подписью» (*epigramma, declaration, subscriptio*). Таким образом, «Вербальный образ „надписи" и визуальный образ „картинки" подводят к метафизической „идее идей". В результате их взаимодействия формируется особый символический язык, при помощи которого эта „идея идей" репрезентируется в целостном образе, где взаимодействуют визуальное и вербальное. Его становление идет от иконического знака (то есть чистой непроявленной сущности) – к эмблематическому (конвенциональному). <…> Создание образа и его истолкование есть уже герменевтическая процедура, получившая наименование „герменевтического круга". Поэтому и создание эмблем, и их интерпретация – феномен экзегезы, то есть непрерывного толкования или „восхождения" к смыслу (идее) и „нисхождения" (форме)»[405].

С. Д. Титаренко приходит к выводу о том, что реставрация и развитие традиции сакральных эмблемат определяет модель философской поэзии Вяч. Иванова, в которой взаимодействие вербального и визуального планов осуществляется за счет принципа интермедиальности.

В западноевропейском искусстве взаимодействие живописи и литературы на межъязыковом уровне получает эстетическое обоснование в художественной практике прерафаэлитов и английских поэтов символистов, входящих в «Клуб рифмачей», организованный У. Б. Йейтсом в 1891 г., в воззрениях Уолтера Пейтера и творчестве О. Уайльда.

В 1873 году вышла в свет книга У. Пейтера «Ренессанс: Очерки истории искусства и поэзии», которая оказала значительное влияние на творческое сознание человека fin de siècle. В этюде о Боттичелли живопись, в передаче Пейтера, трансформируется, перестает быть объектом строго искусствоведческого анализа, обретает литературный смысл и содержание. Именно Пейтер выявляет тенденцию каждого вида искусств «выйти из данных

[405] Титаренко С. Д. «Фауст нашего века»: Мифопоэтика Вячеслава Иванова. С. 382–394.

ему границ путем трактовки своего материала в сфере другого искусства. Это то, что немецкие критики называют «инакостремление», частичное нарушение собственных границ, благодаря которому искусство получает возможность не только <…> заменять друг друга, но взаимно почерпать друг у друга новые силы»[406].

Возможности межъязыкового взаимодействия живописи и литературы в своей художественной практике исследовали прерафаэлиты, в круг которых наряду с художниками входили и поэты: Кристина Россетти, Уильям Моррис, Чарльз Алджернон Суинберн. Данте Габриэль Россетти был не только живописцем, но и стихотворцем. Сюжеты картин прерафаэлитов часто опирались на литературные источники, с другой стороны, в их поэзии возникали живописные и литературные образы средневековья. Зримость, пластичность, чувственность прерафаэлитских образов свидетельствовала о том, что сама поэзия прерафаэлитов «вбирала» в себя стилистические приемы, свойственные изобразительному искусству.

Исследователь западноевропейского символизма и проблемы взаимодействия искусств Н. В. Тишунина точно замечает, что в прерафаэлитизме взаимодействие искусств не строилось по принципу взаимодополнения. «Прерафаэлитский образ являлся «синтетическим» именно потому, что языки разных видов искусств, «цитируя» каждый по своему исходный художественный «претекст», взаимопроникали друг в друга и создавали совершенно новый по смыслу и содержанию образ. Каждый из видов искусств, переходя в иную систему эстетических координат, преображался, обретая новую художественную выразительность. Сами виды искусств становились, прежде всего, художественными элементами в создании нового эстетического целого»[407].

В литературе рубежа веков особая живописная стилистика свойственна поэзии молодых английских символистов. На них оказала огромное влияние

---

[406] Патер В. Ренессанс: Очерки истории искусства и поэзии / пер. С. Г. Займовского. М. : Проблемы эстетики, [1912]. – С. 106.

[407] Тишунина Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: Опыт интермедиального анализа. С. 133.

живопись французских импрессионистов. Достигнутые импрессионистами изобразительные эффекты: мимолетные впечатления, тончайшие нюансы игры солнечного света и тени, едва уловимые оттенки человеческих эмоций, - были транспонированы в поэтический язык. «В поэзии я пытался сделать то, что Дега сделал в живописи»[408], – писал А. Саймонз, один из поэтов, входивший в «Клуб рифмачей».

Закономерно появление О.Уайльда в этом историко-культурном, литературно-художественном контексте. Для его стиля характерна подчеркнутая живописность. Зримость, фактурность языка проявляется в стремлении к детализации описаний, в которых подчеркивается визуальный план изображаемого, повествовательные фрагменты напоминают порой своеобразные живописные панно.

Интересен опыт интермедиального анализа сказки О. Уайльда «День рождения инфанты», предложенный Н. В. Тишуниной[409]. Она пишет о том, что описание инфанты в сказке в точности повторяет картину Диего Веласкаса «Портрет инфанты Маргариты» (около 1600 г.). «Цитация» живописного полотна почти дословная. Веласкес изображает девочку, «закованную» в роскошное платье, как в некую броню придворных условностей, которые железными тисками сжимают ее жизнь. За чинной неподвижностью поз, за искусственностью нарядов художник видел и показывал в грустном и серьезном взгляде инфанты печаль ребенка, лишенного детства. Картина Веласкеса подчеркивает контраст между живой человеческой душой и искусственностью дворцового мира. «У Уайльда – наоборот. Внешняя красота инфанты оттененная роскошным нарядом это то, что в ней ценно. Сама ее декоративная искусственность, соотносимая с реальным произведением искусства (картины) – единственное оправдание ее существования. Ее настоящая душа (т.е. Жизнь в ней) эгоистична, уродлива и жестока»[410].

---

[408] Цит. по: Баканова Т. П. Артур Саймонз и Обри Бердсли // Жанровое своеобразие и стиль. – М., 1985. – С. 80.
[409] Тишунина Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств… С. 141.
[410] Там же. С. 142.

Н. В. Тишунина приходит к заключению, что картина Диего Веласкеса оказывается основой для диалога, размышлений О. Уайльда на предложенную испанским художником тему.

Представляется, что «День рождения инфанты» О. Уайльда отсылает и к другой картине Веласкеса, где также изображена инфанта Маргарита в центре большой композиции – «Менины» (1656 г.) Менины – фрейлины, у Веласкеса юные девушки 14–15 лет, окружающие инфанту посреди большой комнаты. Она стоит оцепенело, скованная своим кринолином. Фрейлины услужливо вьются вокруг нее, тут же карлики и большая собака.

Можно предположить, что «Менины» Веласкеса становится отправной точкой для развития сюжета сказки О. Уайльда, и «День рождения инфанты» представляет собой своеобразный сиквел картин Веласкеса, посвященных инфанте и искусственной жизни испанского двора, которую правдиво до безжалостности изображал художник.

Размышляя о характере взаимосвязи литературы и изобразительного искусства, американская исследовательница А. Малер определяет три основных вида взаимосвязей между словесно-текстовым и визуальным: 1) общность основы, социальный контекст, идеи, темы, мотивы произведения; 2) взаимные интерпретации: иллюстрации к произведениям литературы и описания произведений изобразительного искусства; 3) аналогии стилей[411].

Согласно А. Малер, эти три вида вторжения живописи в ткань повествовательной прозы поэтически осуществляются посредством приема реминисценции. Реминисценции из области изобразительного искусства, которые свидетельствуют об идейно-содержательной и эстетической художественной программе писателя и помогают более полному раскрытию образа. Реминисценции живописного образа как отправная точка развития сюжета литературного произведения. Открытые идейно-стилевые аналогии с отдельным художником или целой художественной школой, которые определяют зрение

[411] Mahler A. Art and visual imagery: a methodologie for the study of medieval styles // Yearbook of Comparative and General Literature. – Bloomington, 1972. – № 21. – P. 7–14.

писателя, подсказывают ему стиль целого произведения или отдельных эпизодов. А. Малер выделяет три группы реминисценций: реминисценции-цитаты, реминисценции-ссылки из области изобразительного искусства, ставшие составной частью портретов персонажей или другого рода описаний, реминисценции-характеристики, указывающие на художественные вкусы героев. Эти группы реминисценций касаются и стилевыз соответствий. Например, Дж. Эдиот в «Адаме Биде» определяет реминисценцией из голландской жиаописи стиль детализированного описания, сентиментальных подробностей, соединенных с духом трезвого наблюдения и иронии. Реминисценция-ссылка содержит у Дж. Элиота защиту и оправдание демократической эстетики: «За это-то редкое, драгоценное качество – за безупречную правдивость – я так люблю многие картины голландской школы, которые люди с возвышенным умом презирают. <…> Я отворачиваюсь без малейшего колебания от ангелов, несущихся на облаках, от пророков, сивилл и подхожу к какой-нибудь старушке, нагнувшейся над своим цветочным горшком или сидящей за своим одиноким обедом, между тем как яркий свет полдня, смягченный, быть может, завесой листвы, падает на ее высокий чепец, скользит по колесу самопрялки, задевает край ее глиняной кружки и играет на всех этих простых, дешевых вещах, которые дороги ей, потому что необходимы»[412]. Реминисценция, в данном случае, отсылает к целой художественной школе, тогда как экфрасис – к определенному произведению конкретного художника.

Набокову была близка идея диалога и интермедиального синтеза искусств, который чаще всего осуществлялся в форме реминисценций и экфрасиса. Но можно ли говорить об экфрасисе как единственной форме интермедиального взаимодействия в его творчестве? Необходимо уточнить некоторые существенные оттенки значения понятия «экфрасис». В статье Мишеля Костантини «Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин?» находим этимологию: слово «экфрасис» происходит от (phrazo) греческого глагола, который со времен Гомера означает «указывать», «делать понятным». Греческий

[412] Элиот Дж. Адам Бид. – СПб. : Народная польза, 1902. – С. 224.

глагол с префиксом (ekphrazo) означает «дать исчерпывающее объяснение», «описывать детально». Первоначально экфрасис относился к подготовительным упражнениям в области риторики, о чем упоминается в трудах Филона Александрийского, Гермогена из Тарса, Афтония Антиохийского. «В упражнении объект подробно «осматривается» (periegematikos) и описывается во всех деталях, так, чтобы он «вставал перед глазами» (enarges) во всей очевидности»[413].

В истории понятия различают три периода: античный, византийский и современный. Современная критика, понимая под экфрасисом литературное описание визуального произведения искусства, дает разные определения понятия. В работе О. М. Фрейденберг «О происхождении литературного описания» находим одно из определений экфрасиса и его анализ на античном материале: «В экфразе мы имеем не описание непосредственной натуры, – замечает исследовательница, – но описание вторичное, описание *уже изображенной вещи – чего-то сотканного, нарисованного, вытканного, слепленного. Экфраза – это описание описания.* <…> описание в своих первых формах *вовсе не является словесным воспроизведением подлинных вещей. Описание мира есть его сотворение*. Логос, первоначально, основа бытия; написать – это значит создать. <…> космический характер изображений на шатре Иона, на щите Ахилла и т.д. говорит об описании = сотворении мира и вещи путем ковки, лепки, тканья»[414]. Таким образом, задача античного экфрасиса ввести в повествование некую реальную, сотворенную человеком вещь, то есть обозначить ее присутствие.

Н. В. Брагинская в работе «Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации)» пишет: «Мы называем экфрасисом, или экфразой, любое описание <…> произведения искусства; описания, включенные в какой-либо жанр, т. е. выступающие как тип текста, и описания, имеющий

[413] Костантини М. Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин? // «Невыразимо выразимое»: Очерки визуальности: Экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте / сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – С. 31.

[414] Фрейденберг О. М. О происхождении литературного описания. Цит. по: Грякалова Н. Фабрикация фикции (экфрасис в романе Ф. Сологуба «Заклинательница змей») // Там же. С. 382.

самостоятельный характер, и представляющие собой некий художественный жанр»[415].

Л. Геллер в работе «На подступах к жанру экфрасиса» создает классификацию типов экфрастических текстов: 1) с экфрастическими элементами или с небольшими (явно маркируемой дозой) экфрастичности (экфрастического начала); 2) содержащие экфрастичность в свернутом виде; 3) вызванные «экфрастическим импульсом»; 4) представляющие собой собственно жанровый тип экфрасиса. Л. Геллер называет экфрасисом только более или менее развернутое описание произведений изобразительного искусства, в первых трех случаях он употребляет термин «изобразительные аллюзии»[416].

Л. Геллер также считает, что введение одного искусства в другое – не только процедура переложения сообщения с одного кода на другой, а нечто более масштабное: перенос определенных правил обхождения с материалом, приемов построения, стратегий семиотизации и символизации: «скорее общая или локальная транспозиция языка визуального искусства на язык литературы, чем перевод»[417].

Цимборска-Лебода М. понимает экфрасис широко, как способ мышления и выделяет, например, в творчестве Вяч. Иванов тексты-экфрасисы, тексты с экфрастическими элементами, тексты, содержащие экфрастичность в «свернутом виде»[418].

Одной из наиболее острых проблем в современном исследовании экфрасиса считают проблему референта – его наличия или отсутствия. Дабы ослабить непреложность этой альтернативы, исследователь Н. Злыднева вводит понятия внешней и внутренней референции. Анализируя фрагменты «Путешествия в Армению» О. Мандельштама, она приходит к выводу, что при мотивной

---

[415] Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. – М. : Наука, 1977. – С. 264.
[416] Геллер Л. На подступах к жанру экфрасиса: Русский фон для нерусских картин // Wiener Slawistisher Almanach. – 1997. – Sonderbd. 44. Цит. по: Рубинчик О. Е. «Если бы я была живописцем…» // Изобразительное искусство в творческой мастерской Анны Ахматовой. – СПб. : Серебряный век, 2010. – С. 13.
[417] Геллер Л. Экфрасис, или Обнажение приема: Несколько вопросов и тезис // «Невыразимо выразимое»: Очерки визуальности: Экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. С. 53–54.
[418] Цимборска-Лебода М. Экфрасис в творчестве Вяч. Иванова (Сообщение – Память – Инобытие) С. 53–70.

безусловности внешнего референта – в главе «Французы», где непосредственно говорится о впечатлениях рассказчика от московского музейного зала французской живописи и обозначены адреса: «Ночное кафе» и «Пейзаж» Ван Гога, «Игра в шахматы» Матисса, «Бульвар Сен-Дени» Писарро, «Нищий и мальчик» Пикассо и др., – за внешним референтом скрывается нечто иное. Экфрасис в главе «Французы» моделирует мир в категориях личной и всеобщей катастрофы, что приходит в противоречие с внешним референтом – наполненной светом и триумфом чувственности французской живописью. Поиск внутреннего референта, возможные зрительные аналогии приводят к фигуративной живописи середины и конца 20-х годов: позднему творчеству Малевича и Филонова, живописи Тышлера, Редько, Никритина, Лучишкина и других мастеров. «Из барочного подсознания авангарда в эти годы всплывет и материализуется как частная тема в живописи фигуративный натюрморт vanitas. Мотивы еды и застолья вторят устоявшейся со времен западного Возрождения иконографии «Тайной вечери», то есть актуализируется фюнеральный код и мотив надвигающейся катастрофы. Такого рода продуктивное противоречие (с глубинной опорой на авангард и его отрицание) мы находим и в экфрасисе Мандельштама начала 1930-х годов»[419].

Внутренний референт, выступает как данность нарративной стратегии. «Опираясь на французскую живопись, Мандельштам создает описание современного ему искусства в наиболее драматичную для последнего переходную пору, причем, в то время как внешний референт адресен и дескриптивен, внутренний – тот, в котором сосредоточена квинтэссенция смысла, – безадресен и концептуален»[420].

В русскоязычной прозе Набокова весьма часто упоминаются и описываются произведения изобразительных искусств. Например, в романе «Машенька», напротив двери столовой в русском пансионе в Берлине Набоков помещает литографическую «Тайную Вечерю». Подобным образом расположена «Тайная

[419] Злыднева Н. Мандельштам и Платонов: два экфрасиса (к проблеме референции) // «Невыразимо выразимое»: Очерки визуальности: Экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. С. 475.
[420] Там же. С. 476.

Вечеря» Леонардо да Винчи, фреска трапезной монастыря Санта Мария делла Грацие в Милане. Иллюзорное пространство фрески Леонардо органически связывает с реальным пространством интерьера: на узкой стене большой продолговатой залы в центре композиции написан стол, параллельный стене – на противоположном конце залы помещался стол настоятеля. Пространство в «Тайной Вечере» Леонардо умышленно ограничено: перспективные линии продолжают перспективу трапезной и замыкаются написанной стеной с окнами. Таким образом, помещение, где находится фреска, кажется продолженным: Христос и его ученики сидят как бы в этой же самой трапезной, на некотором возвышении и в нише. Эффект соприсутствия, по замыслу, должен рождать у монахов, находившихся в трапезной, ощущение сопричастности вселенской трагедии, канун которой изображен на фреске.

В романе «Машенька» эмиграция также воспринимается изгнанниками как вселенская трагедия. Однако тиражированное литографическое изображение «Тайной Вечери» напротив двери в столовую в русском пансионе парадоксальным образом лишает сюжет сакрального содержания, делает трагедию обыденной и на фреске, и в художественном локусе эмигрантского Берлина. Таким образом, литографическая «Тайная Вечеря» Леонардо выполняет функцию «экфрастического импульса» для развития темы эмигрантского инобытия.

«Тайная Вечеря» узнается в ироничной аллюзии в рассказе «Весна в Фиальте»: входя в кафе, герой-рассказчик видит Фердинанда, модного писателя, претендующего на роль пророка. «За составным столом, <…> посреди долгой стороны и спиной к плющу, председательствовал Фердинанд, и на мгновенье эта поза его, положение расставленных рук и обращенные к нему лица сотрапезников напомнили мне с кошмарной карикатурностью… что именно напомнили, я сам тогда не понял, а потом, поняв, удивился кощунственности сопоставления, не более кощунственного, впрочем, чем самое искусство его» [Р 4: 572]. В свиту Фердинанду Набоков определяет живописца «с идеально голой, но слегка обитой головой, которую он постоянно вписывал в свои картины (Саломея с кегельным

шаром)» [Р 4: 572]. В примечаниях к рассказу Ю. Левинг, сравнивая русский и английский варианты этого пассажа, находит в английском: «в свои глазасто-гитаристые полотна» очевидный намек на Пабло Пикассо[421].

В романе «Защита Лужина» (1930) в «экскурсионный» рассказ Изабеллы в Берлинском музее включен экфрасис с анонимным, но узнаваемым референтом: «Несколько раз она повела его в музей, показала ему любимые свои картины и объяснила, что во Фландрии, где туманы и дождь, художники пишут ярко, а в Испании, стране солнца, родился самый сумрачный мастер. Говорила она еще, вон у того есть чувство стеклянных вещей, а тот любит лилии и нежные лица, слегка припухшие от небесной простуды, и обращала внимание на двух собак, по-домашнему ищущих крошек под узким, бедно убранным столом «Тайной Вечери». Лужин кивал и прилежно щурился, и очень долго рассматривал огромное полотно, где художник изобразил все мучения грешников в аду, - очень подробно, очень любопытно» [Р 3: 422 – 423].

Жена Лужина использует общепринятые формулировки, искусствоведческие «общие места». Так, «сумрачным гением» называют Веласкеса: в его картинах преобладают холодные, жемчужно-серебристые тона, создающие «сумрачный» колорит. Тогда как в картинах фламандцев господствуют насыщенные охристые, терракотовые, землистые тона, придающие яркость и теплоту их полотнам.

Чувство «стеклянных вещей» приписывают Виллему Хальфу. В «нежных лицах, слегка припухших от небесной простуды» узнаются персонажи картин Боттичелли, поклонника Платона. «Созданные им образы – всегда где-то на грани бестелесной красоты и утонченной чувственности»[422]. Но едва ли столь тонкое и точное поэтически-искусствоведческое замечание принадлежит Изабелле: «метафизические сквозняки», «сквозняк из прошлого» – это автоцитирование[423].

---

[421] Набоков В. Собр. соч. русского периода : в 5 т. Т. 4. С. 775 (Примеч. Ю. Левинга).
[422] Дмитриева Н. А. Возрождение в Италии // Дмитриева Н. А. Краткая история икусств. – М. : Искусство, 1996. – С. 255.
[423] См. стихотворение «Неродившемуся читателю» (1930) в кн.: Набоков В. Собр соч. русского периода : в 5 т. Т. 2. С. 599.

В картинной галерее Берлина нет работы И. Босха «Страшный суд», но есть ее копия, выполненная Кранахом, которую так внимательно рассматривал Лужин.

Экфрасис в этом эпизоде служит средством характеристики Изабеллы, исполняющей (в меру таланта) просветительскую миссию. Но здесь же, обнаруживается игра Набокова с читателем: уже долгое время искусствоведы, набоковеды и набокофилы ищут автора той «Тайной Вечери», где две собаки по-домашнему «ищут крошки под узким, бедно убранным столом».

В романе «Подвиг» герой романа Мартын Эдельвейс, прощаясь со всем, что дорого, собираясь в опасную экспедицию, чтобы нелегально из Латвии попасть в Россию, заходит в ресторан «Пир горой». Хозяин, тот самый художник Данилевский, с которым Мартын был знаком со времен их пребывания в Адреизе, заводит разговор о том, как он собирается изменить интерьер русского ресторана: «Все это изменится к лучшему. Знаете, я бы бабами, большими бабами, хотел расписать стены, если бы это не было так грустно. Одежды – прямо как пожары, но бледные лица с глазами лошадей. Так у меня выходит, по крайней мере. <…> Или можно тучи, а внизу, а внизу – опушку» [Р 3: 288].

Изобразительная аллюзия на картины Филиппа Малявина очевидна. Русские бабы в ярких красочных одеждах – главные персонажи его произведений «Смех» (1899), «Три бабы» (1901–1902), «Девка» (1903), «Две девки» (1910) и многих других. Особенно популярна была картина «Вихрь» (1906). К мотиву, найденному в этой картине, художник возвращался вновь и вновь. Развевающиеся одежды пляшущих баб растворяются в потоках красочных мазков, напоминающих то горячие всполохи пламени, то холодные струи воды, то обжигающее дыхание ветра, то покрытые цветами луга. В ритм вихревого танца они вовлекают стихии природы. Страстность разгулявшейся натуры, ее непокорность и неуемная сила воплощены в преобладающем красном цвете картины. Лица баб, темные и неподвижные, как иконные лики, говорят о внутренней силе характера. Малявин вырывает их из обыденной обстановки, придает образу мистическую силу, делает неким символом. В сюжете картины, созданной во время первой русской революции и показанной в 1906 году на

выставке объединения «Мир искусств», в полыхающем красном колорите можно увидеть одновременно и надежду на духовное возрождение, и предчувствие разгула разрушительных сил.

Изобразительная аллюзия – в желании увидеть на стенах эмигрантского ресторана малявинский «Вихрь» – связана и с темой ностальгии, и с несбывшейся мечтой о воле-вольной и счастливой жизни. «Пересказываясь» на языке живописи, тема обретает многоголосие, реализуется в пространстве двух семиотических систем.

В романе «Отчаянье» (1930 – 1931) Набоков, передоверяя герою-рассказчику размышления о границах литературы как вида искусств, формулирует тезис, определяющий интермедиальность как одну из эстетических установок его прозы: «по самой природе своей, слово не может полностью изобразить сходство двух человеческих лиц, – следовало бы написать их рядом не словами, а красками, и тогда зрителю было бы ясно, о чем речь. Высшая мечта автора: превратить читателя в зрителя, – достигается ли это когда-нибудь?» [Р 3: 342].

Развивая возможности взаимодействия литературы и живописи в своей русскоязычной прозе, Набоков последовательно осуществляет эту мечту.

3.2. Поэтика визуального: пейзажи и их разновидности в русскоязычной прозе Набокова

Набоков высоко ценил художнический дар видения, проявляющийся в искусстве описаний. В этом можно убедиться, перечитывая его «Лекции по русской литературе». Он был восхищен удивительным художественным зрением Гоголя и его открытиями, которые для многих читателей оказались откровениями: «До появления его <*Гоголя* (курсив мой. – *О. Д.*)> и Пушкина русская литература была подслеповатой. Формы, которые она замечала, были лишь очертаниями, подсказанными рассудком; цвета как такового она не видела и лишь пользовалась истертыми комбинациями слепцов-существительных и по-собачьи преданных им эпитетов, которые Европа унаследовала от древних. Небо было голубым, заря алой, листва зеленой, глаза красавиц черными, тучи серыми и т. д. Только Гоголь (а за ним Лермонтов и Толстой) увидел желтый и лиловый цвета. То, что небо на восходе солнца может быть бледно-зеленым, снег в безоблачный день густо-синим, прозвучало бы бессмысленной ересью в ушах так называемого писателя – «классика», привыкшего к неизменной, общепринятой цветовой гамме французской литературы 18 века. <…> Сомневаюсь, чтобы какой-нибудь писатель, тем более в России, раньше замечал такое удивительное явление, как дрожащий узор света и тени на земле под деревьями или цветовые шалости солнца на листве. Описание сада Плюшкина поразило русских читателей почти так же, как Мане – усатых мещан своей эпохи»[424].

По мнению Набокова, Тургенев был превосходным пейзажистом, и «умел мастерски рисовать небольшие броские карикатуры, напоминающие зарисовки на стенах английских загородных клубов. <…> Кроме того, Тургенев – первый русский писатель заметивший игру ломаного солнечного света и светотени при

[424] Набоков В. В. Николай Гоголь // Набоков В. В. Лекции по русской литературе. С. 88–89.

появлении людей»[425]. Набоков предлагает пример из рассказа «Конец Чертопханова»: «Маша (цыганка, возлюбленная героя, бросившая его) остановилась и обернулась к нему лицом. Она стояла спиною к свету – и казалась вся черная, словно из темного дерева вырезанная. Одни белки глаз выделялись серебряными миндалинами, а сами глаза – зрачки – еще более потемнели»[426].

Набоковская оценка образов и стиля Гоголя, Тургенева и некоторых других русских писателей, это, скорее, оценка живописца. Так, выбирая лучшие образцы тургеневской прозы, он останавливается на небольших мягко-окрашенных зарисовках, называя их «акварелями» в сравнении с «сочными, ослепительными фламандскими портретами из галереи гоголевских персонажей»[427].

И свои собственные стихи о детстве, отданные автобиографическому герою «Дара» Федору Годунову-Чердынцеву, подобно Пушкину, иронично оценивающему стихи Ленского, Набоков в роли воображаемого «безымянного и безвестного ценителя» оценивает с точки зрения живописности: «Кому нравится в поэзии архиживописный жанр, тот полюбит эту книжечку. Слепому на паперти она ничего не может сказать. У, какое у автора зрение! <…> Нам даже думается, что, может быть, именно живопись, а не литература с детства обещалась ему, и, ничего не зная о теперешнем облике автора, мы зато ясно воображаем мальчика в соломенной шляпе, необыкновенно неудобно расположившегося на садовой скамейка со своими акварельными принадлежностями и пишущего мир, завещанный ему предками» [Р 4: 214].

В романе-автобиографии «Другие берега» Набоков вспоминает всех художников, которые с восьми до пятнадцати лет давали ему уроки перспективы, композиции и живописи: «сперва Яремич, который заставлял меня посмелее и порасплывчатее, «широкими мазками», воспроизводить в красках какие-то тут же им слепленные из пластелина фигурки; затем – знаменитый Добужинский, который учил меня находить соотношения между тонкими ветвями голого дерева, извлекая из этих соотношений важный, драгоценный узор, и который не только

[425] Там же. С. 145.
[426] Цит. по: Набоков В. Лекции по русской литературе. С. 138.
[427] Там же. С. 139.

вспоминался мне с благодарностью, когда приходилось детально рисовать, окунувшись в микроскоп, какую-нибудь еще никем не видную структуру в органах бабочки, – но внушил мне какие-то правила равновесия и взаимной гармонии, быть может пригодившейся мне и в литературном моем сочинительстве. С чисто же эмоциональной стороны, в смысле веселости красок, столь сродной детям, старый Куммингс пребывает у меня в красном углу памяти. <…> Он приходил мне давать уроки перспективы (небрежным жестом смахивая оттертыш гуттаперчи и необычайно элегантно держа карандаш, который волшебными штрихами стягивал в одну бесконечно отдаленную точку даль дивной, но почему-то совершенно безмебельной залы)» [Р 5: 199].

Набоковская проза предполагает субъективное переживание читателя, способного к зрительным ассоциациям, к актуализации зрительного восприятия, предполагающего образную визуализацию.

Необходимо прояснить понятие *визуальное.* В современной науке значение термина неустойчиво. Этимологически слово восходит к *visio* средневековой эстетики, что означает не просто «видение» (от *visa* – «взгляд»), но «усмотрение» – как постижение, бескорыстное познание интеллектуального порядка. В работе Умберто Эко, посвященной средневековой гносеологии эстетического видения Фомы Аквинского, есть утверждение о том, что человеческий разум по своей природе дискурсивен, и эстетическое *visio* представляет собой акт суждения, который предполагает сочетание и разделение, установление отношений между частями и целым, акцент на податливости материи по отношению к форме, осознание пределов и меры, в которых они равно соотносятся между собой. Эстетическое видение – это не некая мгновенная интуиция, а размышление о вещи. «Вслед за многотрудным дискурсивным постижением вещи разум наслаждается картиной порядка и целостности, которая выражает себя как ясное наличие себя самой. <…> Радость видения – это свободная радость созерцания,

<…> радость способности познания беспрепятственно идти к своей цели и радость желания, обретающего покой в акте познания»[428].

В узком смысле *визуальное* в литературе связано с *visio* автора, когда он выступает в роли художника, использующего в качестве материала цвет, свет, линию, пластическую форму, создающего композицию в плоскости и объеме. *Визуальное* в литературе как объект изображения и форма «живописания словом»[429] обнаруживает себя, например, в пейзаже. В живописи пейзаж – один из жанров.

Visio в эстетике Набокова неразрывно связано с метафизикой, и связь эта особенно ярко выражена в экстатических состояниях – прозрениях, которые он дарит героям-избранникам, наделяя их способностью видеть, чувствовать, воспринимать сакральное в профанном (предмете, пейзаже, поступке, существе или игре) и выходить за пределы профанного, не разрывая с ним связи окончательно. В. Александров в книге «Набоков и потусторонность» исследуя подобного рода прозрения, приходит к выводу о том, что их сущность в синтезе различных чувственных переживаний и воспоминаний, приводящем к ощущению вневременности и платоническому припоминанию героем бессмертия.[430]

В таинство совпадения абсолютного и относительного, сакрального и профанного Набоков «посвящает» и читателя. «Посвящение» происходит на разных текстовых уровнях, например, в иерофании пейзажа.

Историк религии, философ М. Элиаде определяет иерофанию в широком смысле данного термина как «нечто, являющее нам сакральное»[431]. Предмет, явление становятся священными в той мере, в какой они заключают в себе, обнаруживают нечто иное, не то, что есть они сами или превращаются в иерофании в тот момент, когда перестают быть обыкновенными предметами и входят в новое сакральное «измерение».

---

[428] Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. – СПб. : Алетейя, 2003. – С. 118.
[429] Иванов Вяч. Мысли о символизме // Труды и дни. – 1912. – № 1. – С. 3–10.
[430] Александров В. Е. Набоков и потусторонность. – СПб. : Алетейя, 1999. – С. 12–32.
[431] Элиаде М. Трактат по истории религии : в 2 т. Т. 2. С. 21.

Рассмотрим поэтику пейзажа, связанного с воспоминаниями героя об отце в романе «Подвиг» (1932). После известия о смерти отца Мартын «долго блуждал по Воронцовскому парку, повторяя изредка детское прозвание, которое когда-то дал отцу, и, стараясь представить себе, – и с какой-то теплотой и томной убедительностью себе представляя, – что отец его рядом, спереди, позади, вот за тем кедром, вон на том покатом лугу, близко, далеко, повсюду» [Р 3: 160].

Далее Набоков вводит читателя в пейзаж, в котором живописность, пластика и неповторимость конкретных предметов убеждают в их безусловном онтологическом статусе и невозможности истолкования в качестве «знаков». Даже «бабочка-парусник» как символ не имманентна тексту – знание и страсть к энтомологии не свойственны герою. Тем не менее, пейзаж иерофаничен.

«Было жарко, хотя недавно прошел бурный дождь. Над лаковой мушмулой жужжали мясные мухи. В бассейне плавал злой черный лебедь, поводя пунцовым, словно накрашенным клювом. С миндальных деревец облетали лепестки и лежали, бледные, на темной земле мокрой дорожки, напоминая миндали в прянике. Невдалеке от огромных ливанских кедров росла одна-единственная березка с тем особым наклоном листвы (словно расчесывала волосы, спустила пряди с одной стороны, да так и застыла), какой бывает только у берез. Проплыла бабочка-парусник, вытянув и сложив свои ласточковые хвосты. Сверкающий воздух, тени кипарисов – старых, с рыжинкой, с мелкими шишками, спрятанными за пазухой, – зеркально-черная вода бассейна, где вокруг лебедя расходились круги, сияющая синева, где вздымался, широко опоясанный каракулевой хвоей, зубчатый Ай-Петри, – все было насыщено мучительным блаженством, и Мартыну казалось, что в распределении этих теней и блеска тайным образом участвует его отец» [Р 3: 160].

Каким образом пейзаж обретает «сакральное измерение» и становится иерофанией?

Любовь Мартына, обращенная к отцу, в полной мере не отданная ранее, и печаль утраты заставляют утраченное вновь и вновь возвращаться. Кажется, что погруженный в печаль, Мартын ограничен своим уединением и замкнут в нем. Но

он – не «один». Он ощущает живое присутствие отца во всем, что его окружает. Ответная любовь отца иерофанически явлена в особом ритме теней и блеска, взаимопроникновенности земного и небесного, в поэтической образности и композиции пейзажа. Эта любовь не утоляет печали, но претворяет ее в чувство «мучительного блаженства». Исчезает «граница между вечностью и веществом»[432]. Герою и читателю открывается сосуществование, слиянность духа и материи, вечного и тленного.

Поэтика пейзажа – иерофании Набокова перекликается с принципами построения «музыкальных пейзажей», о которых писал С. М. Эйзенштейн в статье «Неравнодушная природа». Вводя термин «музыкальный пейзаж», он опирается на известное высказывание Сен-Санса: «Музыка начинается там, где кончается слово, она высказывает непроизносимое, она заставляет нас в себе самих находить неведомые доселе глубины; она передает настроения и «состояния души» <…> в некоторые мгновенья именно музыка становится глаголом, именно она выражает всё; текст становится второстепенным и почти ненужным»[433].

Эти размышления диалогичны по отношению к источнику, на который аллюзивно указывают – стихотворению В. А. Жуковского, положившему начало традиции осмысления одной из любимых философских тем русской лирики - темы невыразимого, речи и молчания.

«Невыразимое»
(отрывок)

Что наш язык земной пред дивною природой?
С какой небрежностью и легкою свободой
Она рассыпала повсюду красоту
И разновидное с единством согласила!
Но где, какая кисть ее изобразила?
Едва-едва одну ее черту
С усилием поймать удастся вдохновенью…
Но льзя ли в мертвое живое передать?
Кто мог создание в словах пересоздать?
Невыразимое подвластно ль выраженью?..
Святые таинства лишь сердце знает вас…

---

[432] Набоков В. Собр. соч. русского периода : в 5 т. Т. 5. С. 439.
[433] Цит. по: Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения : в 6 т. – М. : Искусство, 1964. – Т. 3. – С. 252–253.

август 1819 г.[434]

Пейзажи - иерофании Набокова это попытка утвердительно ответить на вопрос: «Невыразимое подвластно ль выраженью?..» Они близки к музыке и досказывают то, что в совершенной полноте удаётся выразить только ей. Но как?

Поэтика «музыкальных пейзажей» соотносима с принципами эмоциональных пейзажей древней китайской живописи. Об экстатической композиции китайского пейзажа и «выходе изображения в музыку» размышляет С. М. Эйзенштейн. Он пишет о том, что в отличие от елизаветинского восприятия мира как системы «четырёх стихий», китайская картина мира зиждется не только на таких же стихиях (их пять, ещё и дерево), но и на взаимодействии двух начал – противоположных принципов Инь и Ян. Мир строится, держится и движется через взаимодействие этих двух противоположных начал. Все явления выстраиваются в ряды, соответствующие Инь и Ян. В разных областях эти начала предстают в разных обликах, но сущность их взаимодействия остается одинаковой. Одни явления соответствуют ряду женскому, другие – мужскому. «Таковы свет и тьма, мягкое и твёрдое, гибкое и жёсткое, текучее и неподвижное, громкое и тихое, смутное и отчётливое и т. д. Игра взаимодействия, смены и взаимного проникновения этих противоположных начал <…> лежит в основе динамики построения той зрительной музыки, на которой строится ландшафт. Особенно отчётливо этот принцип раскрывается в основах композиции»[435].

В пейзаже Набокова явлены все пять стихий, в движении и неподвижности воплощающие древние даосистские символы мужского и женского начал, из взаимного проникновения которых возникает всё бытие. Здесь взаимодействуют мгновенное: облетающие лепестки с миндальных деревьев, проплывающая в воздухе бабочка-парусник, круги на зеркально-чёрной воде бассейна, расходящиеся вокруг лебедя, – и вечное: «сияющая синева», вздымающийся, «зубчатый Ай-Петри», вечнозелёные кипарисы и ливанские кедры – деревья с плоской вершиной, из которых были сделаны столпы Соломонова Храма, с этим

[434] Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем : в 20 т. – М. : Языки русской культуры, 2000. – Т. 2. – С. 129.
[435] Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа. С. 272–273.

же деревом связано предание о кресте Христа. И отца Мартын представляет «вот за тем кедром».

Эта композиционная «музыкальность» пейзажа предвосхищает экстатическое прозрение, которое оказывается возможным благодаря устремлённости и силе любви Мартына и потому ещё, что герой Набокова наделён особым даром открытости сакральному.

Понять природу этого дара помогает «поэтизирующее» философствование М. Хайдеггера. В цикле статей, посвящённых толкованию стихотворений Гёльдерлина, он пишет: «То, что человек что-то осуществляет и эксплуатирует, добыто и заслужено его собственными усилиями. «И всё ж» <…> всё это не затрагивает сущности проживания его на этой земле, всё это не достигает до основы человеческого пребытия. А оно в основе своей – «поэтическое». <…> «Проживать поэтически» значит пребывать в присутствии богов и быть затронутым близостью сути вещей. Пребытие в основе своей – «поэтическое»; это означает, что оно как учреждённое (основанное) – не заслуга, а дар»[436]. Но редко дар этот востребован человеком. Открытость сакральному – «поэтическое проживание» в реальности оказывается уделом избранных, сохранивших «чистое сердце».

Хайдеггер замечает: «Чистое сердце» понимается здесь не в «нравственном» смысле. Это выражение именует характер отношения к «всеприсутствующей» природе, способ соответствия ей»[437].

Герой Набокова в «Подвиге» и есть избранник с «чистым сердцем». Его отношение к природе определяет особое «ощущение Бога», которое сумела передать ему мать: «Была некая сила, в которую она крепко верила, столь же похожая на Бога, сколь похожи на никогда не виденного человека его дом, его вещи, его теплица и пасека, далёкий голос его, случайно услышанный ночью в поле. Она стеснялась назвать эту силу именем Божьим. <…> Эта сила не вязалась с церковью, никаких грехов не отпускала и не карала, - но просто было иногда

[436] Хайдеггер М. Гёльдерлин и сущность поэзии // Хайдеггер М. Разъяснения к поэзии Гёльдерлина. – СПб. : Академический проект, 2003. – С. 83.
[437] Там же. С. 149.

стыдно перед деревом, облаком, собакой, стыдно перед воздухом, также бережно и свято несущим дурное слово, как и доброе» [Р 3: 162].

Далёкое и близкое, тронутое величием и ничтожное, прекрасное и безобразное в природе явлено восприятию Мартына вне иерархии, уравнено во взгляде как формы бытия, открывающегося в своей множественности в виде отдельных сущих. Поэтому пейзаж не имеет никакого центра, всё в нем абсолютно равноценно. Изначальным является бытие, пронизанное «ощущением Бога». И сам Мартын – особая форма бытия, родственная всем остальным. Его понимание окружающей природы, «вписанность» в пейзаж, в терминологии Хайдеггера, предстают как разновидности «встречи различных равноправных и в этом смысле независимых друг от друга форм бытия»[438].

Это понимание осуществляется постепенно. Стадиальный характер подчёркивается Набоковым поэтически: вначале ритмически повторяются однородные синтаксические конструкции – предложения с деепричастными и сравнительными оборотами – но далее, внутри предложений организуются метрические фрагменты – ритм становится тотальным. Набоков доводит «прозрачность прозы до ямба и затем преодолевает его»[439] – таким образом, отменяется «граница между вечностью и веществом»[440] на уровне литературного языка.

Отдельные элементы и частности, составляющие пейзажа, воспринимаются Мартыном в поэтических образах и ассоциативных рядах: «миндальные деревца» пробуждают образы детства – «миндали в прянике», в одной-единственной берёзке, застывшей среди «ливанских кедров» явлено сестринское северное славянское начало. Южные вечнозелёные кипарисы, аллюзивно выводят к античности: кипарис – это дерево с мортальной семантикой. Однако в пейзаже Воронцовского парка «тени кипарисов – старых, с рыжинкой, с мелкими шишками, спрятанными за пазухой» делают похожим этот образ на персонажей

[438] Хайдеггер М. Сборник статей / сост. Д. Ю. Дорофеев. – СПб. : РХГИ, 2004. – С. 112.
[439] Набоков В. В. Собр. соч. русского периода : в 5 т. Т. 4. С. 280.
[440] Там же. Т. 5. С. 439.

русского сказочного фольклора особого типа – леших или другую «лесную нечистую силу».

«Поэтизировать значит находить»[441], – утверждает Хайдеггер. Герой и читатель обнаруживают родственность отдельных вещей и явлений в плане земного, становящегося. Но «чистое сердце» Мартына, его открытость сакральному позволяют пережить опыт мистического единения: когда открывается родственность всего сущего. Сакральное являет себя иерофанически. И Мартын как особая форма бытия становится его проводником - тем экстатическим местом «встречи», где трансценденция проявляется во всей чистоте и незамутненности, где «бытие выступает из потаённости в своей тайне»[442].

Пейзаж Воронцовского парка, как и другие пейзажи – иерофании Набокова, – это попытка явить таинство соединения человека и Бога, «прообраз чуда воплощения»[443]. Типологически они близки и Хайдеггеровскому «просвету бытия» и откровениям средневековых мистиков, в проповедях который указан путь к трансценденции: любовь и отрешённость от суеты мира. Любовь влечёт человека к Богу, отрешённость «спасает Бога, позволяя ему проявить себя»[444] через человека. Но человек должен научиться «оставлять себя», «снимать одежды всякой самости», быть «готовым» к мистическому единению[445]. Об освобождении как залоге соединения призрачного Я и вечного Абсолюта говорят и древнеиндийские священные тексты. Лишь в потере возможно обретение. «Чтобы слиться с Единством всего сущего, необходимо совершить жертвоприношение иллюзорного Я»[446].

Способны «оставлять себя» и благодаря этой «потере»» обретать свободную и непостижимую истину любимые герои Набокова, чьими глазами читатель видит пейзажи – иерофании.

---

[441] Хайдеггер М. Разъяснения к поэзии Гёльдерлина. С. 29.
[442] Хайдеггер М. Время картины мира // Хайдеггер М. Бытие и время / пер. с нем. В. В. Бибихин. М. : Ad Marginem Press, 1997. С. 62.
[443] Элиаде М. Трактат по истории религии. Т. 2. С. 79.
[444] Дорофеев Д. Ю. Хайдеггер и философская антропология // Хайдеггер М. Сборник статей. С. 384.
[445] Таулер И. Проповеди. СПб. : РХГИ, 2000. С. 30.
[446] Стародубцева Л. В. Мнемозина и Лета: Память и забвение в истории культуры. С. 353–354.

Помимо пейзажей – иерофаний Набоков создает особого рода пейзаж, который условно можно назвать «запечатленным». Впервые на эту черту поэтики Набокова указал Г. П. Струве: «Болезненно-острое зрительное восприятие и цепкая память, в результате чего получается какое-то таинственное, почти жуткое слияние процесса восприятия с процессом запечатления»[447].

Запечатление – это своего рода *импринтинг* – жадное и целостное схватывание, при котором запоминаемое прочно врезается в память. Термином «импринтинг», или «запечатление», психологи называют промежуточный тип между памятью генетической и прижизненной[448]. Импринтинг – тип памяти, наболюдаемый только в ранний период развития живого существа, сразу после рождения (у человека – до полугодовалого возраста). Запечатление отличается от обычного запоминания. На самой ранней стадии возникновения памяти человека внешний мир буквально впечатывается в сознание. Это первый отпечаток, первый результат «втягивания» внешнего мира во внутренний. След, оставленный в памяти при таком бессознательном раннем запечатлении, прочен и неповреждаем, необратим и буквально, «долговечен». Он сохраняется до конца жизни, сознает это сам человек или нет.

Запечатляющая память связана с «наследством» матери, о котором он писал в романе-автобиографии «Другие берега»: «Вот запомни, – говаривала она с таинственным видом, предлагая моему вниманию заветную подробность: жаворонка, поднимающегося в мутно-перламутровое небо бессолнечного весеннего дня, вспышки ночных зарниц, снимающих в разных положениях далёкую рощу, краски кленовых листьев на палитре мокрой террасы, клинопись птичьей прогулки на свежем снегу. Как будто предчувствуя, что вещественная часть её мира должна скоро погибнуть, она необыкновенно бережно относилась ко всем вешкам прошлого, рассыпанным по её родовому имению <…>. Таким образом я унаследовал восхитительную фата-моргану, все красоты неотторжимых богатств, призрачное имущество – и это оказалось прекрасным закалом для

[447] Струве Г. П. Русская литература в изгнании. – Paris : Ymca-Press, 1984. – С. 289.
[448] Понугаева А. Г. Импринтинг (запечатлевание). – Л. : Наука, 1973. – С. 24.

предназначенных потерь. Материнские отметины и зарубки были мне столь же дороги, как и ей» [Р 5: 162].

Характер образности и выбор слова у Набокова сродни поэтике Пастернака в книге «Сестра моя жизнь» (1917–1922). Очевидны переклички со стихотворениями «Давай ронять слова» (1917), «Гроза моментальная навек» (1917). Вероятно, можно говорить не только о временной, но и о художнической общности поэтов. У обоих особое, жадное пристрастие к деталям. Это художники, которым «ничто не мелко», ибо только в подробностях и частностях оживает панорама бытия, обнаруживая Автора – Творца и реализуя, таким образом, конечную цель поэзии.

«Давай ронять слова»

…Кто коврик за дверьми
Рябиной иссурьмил,
Рядном сквозных, красивых
Трепещущих курсивов.

Ты спросишь, кто велит,
Чтоб август был велик,
Кому ничто не мелко,
Кто погружен в отделку

Кленового листа
И с дней Экклезиаста
Не покидал поста
За теской алебастра?..[449].
(1917).

«Гроза моментальная навек»

А затем прощалось лето
С полустанком. Снявши шапку,
Сто слепящих фотографий
Ночью снял на память гром.

Меркла кисть сирени. В это
Время он, нарвав охапку
Молний, с поля ими трафил
Озарить управский дом.

И когда по кровле зданья
Разлилась волна злорадства
И, как уголь по рисунку,

[449] Пастернак Б. Полн. собр. соч. : в 11 т. – М. : Слово / Slovo, 2003. – Т. 1. – С. 156.

Грянул ливень всем плетнем,

Стал мигать обвал сознанья:
Вот, казалось, озарятся
Даже те углы рассудка,
Где теперь светло, как днем! (1917)[450]

Набоковский пейзаж также «запечатляет» «моментальное навек» (Пастернак), но еще это пейзаж-воспоминание Дома, имения. «Отметины и зарубки» подобны печати, которую ставит память на любовно избранных объектах, присваивая их, определяя в духовную собственность.

В отличие от «случайной, инстинктивной памяти» М. Пруста, «запечатляющая память» Набокова неслучайна, осознанна, намеренна. Она соприродна одному из эволюционно ранних видов памяти, присущей родовым сообществам и цивилизациям Древнего Востока и Древней Греции – «локализованной памяти». Р. Штейнер, исследуя эволюцию памяти, пишет о том, что «локализованная память» связана с оставлением знаков и памяток на земле. Ибо «память была не внутри, а снаружи. Повсюду были памятные таблички и памятные камни, которые человек оставлял в том месте, где он что-то пережил, дабы по возвращении туда он мог заново пережить это событие. <…> Наружная память привязана к месту».

Интересно, что Р. Штейнер считал, что вне зависимости от развития цивилизации для духовной жизни человека немаловажно использовать свою способность к «локализованной памяти»: «Хорошо иногда говорить: я не стану запоминать то или другое, но оставлю там или здесь знак или насечку; или: я позволю своей душе вспоминать о пережитом только в связи с насечкой или знаком». Р. Штейнер приводит занятный пример, принимая за остаточные проявления «локализованной памяти» молитвенные обращения к иконам в Восточной Европе и России: «Я повешу <…> в углу моей комнаты изображение Богоматери и, когда изображение передо мною, стану переживать в своей душе всё, что могу пережить, обращаясь всей душой к Богоматери. Ибо в домах людей, когда мы немного углубляемся на Восток Европы, нас встречают изображения

[450] Там же. С. 155.

Богоматери; не надо даже доходить до России, мы найдем их повсюду уже в Восточной Европе. Все переживания такого рода, в сущности – остатки эпохи локализованной памяти»[451].

На первый взгляд этот пример недостаточно имманентен контексту – «притянут». Тем не менее, возможны интересные параллели: память снимает печати, подобно тому, как изограф Севастьян распечатывает запечатленного ангела в одноимённой повести Н. С. Лескова: «Поднял к свету икону, а печати как не бывало: крепкая строгановская олифа выдержала, и сургуч весь свёлся, только чуть как будто красно-огненная роса осталась на лике, но зато светлобожественный лик весь виден»[452]. Интересно, что иконописная святыня - ангел-хранитель Строганова дела у Н. С. Лескова передаётся из поколения в поколение крестьянина каменщика Луки Кирилова, рождённого в старой русской вере. И Набоков пишет о «заветных подробностях», которые предлагала запомнить мать сыну. Он, безусловно, актуализирует все варианты лексического значения слова «заветный», но все же, особенно важно значение, сопровождающееся в словарях примечанием *(устар)*: «Заветный, -ая, -ое. 1. особенно ценимый, оберегаемый, свято хранимый. <…> 2. *Устар.* унаследованный от прошлого, передаваемый из поколения к поколению. <…> 3. связанный с обетом, обещанием, тайным условием»[453].

Древняя икона у Н. С. Лескова дает «божие благословение» и описана в мельчайших деталях: «Глянешь на ангела… радость! <…> Глянешь на эти крылья, и где весь твой страх денется: молишься «осени», и сейчас весь стихаешь, и в душе станет мир»[454].

Этой же цели подчинены «запечатленные» пейзажи Набокова, где в мельчайших «заветных подробностях» предстает сакральное пространство Дома.

Набоков создает запасы «заветных подробностей» и использует их в творчестве в качестве материала. Вот, например, увиденный в детстве сквозь

---

[451] Штейнер Р. Всемирная история в свете антропософии. – М. : Новалис, 2002. – С. 20–21.
[452] Лесков Н. С. Запечатленный ангел //Лесков Н. С. Рассказы и повести. – М. : Худож. литература, 1981. – С. 102.
[453] Словарь русского языка : в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. Т. 1. С. 502.
[454] Лесков Н. С. Запечатленный ангел. С. 70.

ромбы и квадраты цветных стекол «вырской веранды» пейзаж в «Других берегах»: «Сад и опушка парка, пропущенные сквозь их волшебную призму, исполнялись какой-то тишины и отрешенности. Посмотришь сквозь синий прямоугольник – песок становится пеплом, траурные деревья плавали в тропическом небе. Сквозь зелёный параллелепипед зелень елок была зеленее лип. В желтом ромбе тени были как крепкий чай, а солнце как жидкий. В красном треугольнике тёмно-рубиновая листва густела над розовым мелом аллеи. Когда же после всех этих роскошеств обратишься, бывало, к одному из немногих квадратиков обыкновенного пресного стекла, с одиноким комаром или хромой карамарой в углу, это было так, будто берёшь глоток воды, когда не хочется пить, и трезво белела скамья под знакомой хвоей; но из всех оконец в него-то мои герои-изгнанники мучительно жаждали посмотреть» [Р 5: 209].

Нельзя не обратить внимания на то, что геометрия дачного окна «сбивается»: прямоугольники и ромбы – плоские фигуры планиметрии – заменяет трехмерный параллелепипед – и все это противостоит квадратику. Волшебные, опьяняющие, созданные фантазией разноцветные миры, не способны заменить реальности, утолить «жажду» изгнанника.

С помощью «прозрачной арлекинады» цветных стекол веранды Набоков пытается вывести Путю Шишкова, героя рассказа «Обида» (1931), из одноцветно-трагичного восприятия происходящего: он в отчаянье оттого, что не принят и не признан в среде сверстников. Путя следит за игрой в «палочку-стукалочку» через многоцветное окно на веранде. Но игра света не завораживает его. Обиженный Путя из всех витражных стекол, отражающих цветное солнце, все равно выбирает белое. Он в состоянии увидеть, но, в отличие от внимательного читателя, не в состоянии правильно истолковать зашифрованное авторское послание: витражное окно в рассказе уподобляется живописному, многоцветному миру, восприятие которого блокировано чувством обиды Пути Шишкова.

Довольно часто русские герои Набокова, наделённые автобиографическими чертами, в сюжетно значимых эпизодах действуют или бездействуют в локусах из авторского запаса «запечатленных» пейзажей. Таким образом автор указывает на

духовную родственность, что, однако, не мешает ему иронически дистанцироваться от того героя, которого читатель способен с автором отождествить.

В романе-автобиографии «Другие берега» Набоков сравнивает себя с волшебником, создающим «стереоскопическую феерию», а память, распечатывающую «запечатленные» пейзажи и описания с бутафором: «Декорация между тем переменилась. Инеистое дерево и кубовый сугроб убраны безмолвным бутафором. <…> В гостиную вплывает керосиновая лампа на белом лепном пьедестале. Она приближается – и вот, опустилась. <…> Дверь отворена в проходной кабинетик, и оттуда низвергается желтый паркет из овального зеркала над карельской березы диваном (всем этим я не раз меблировал детство героев)» [Р 5: 204, 208].

«Запечатленность» как свойство поэтики и следствие метафизики, перенесённое с пейзажей на другие описания, связанные с русским детством и юностью, может трактоваться как способ «космизации» – борьбы с хаосом, о чём свидетельствует признание самого Набокова в завершающих роман-автобиографию словах: «Однажды увиденное <*запечатленное* (курсив мой. – *О. Д.*)> не может быть возвращено в хаос никогда» [Р 5: 335].

Набоков-художник создает еще один уникальный вид пейзажа, который выходит за грани синтетичности его прозы[455] – это энтомологически насыщенный пейзаж. Такого рода пейзаж не аллюзивен, не отсылает к литературным подтекстам и претекстам посредством цитат, реминисценций, парафраз и пародий, не включен в интратекстуальные связи, организующие мотивную структуру текстов Набокова; и если через ассоциации и выводит к традиции, то скорее, к живописной. Набоков, конечно, отдает должное Бунину «единственному русскому поэту, кроме Фета, «видевшему» бабочек» [Р 5: 221], цитируя его стихи в «Других берегах», но едва ли ведёт свою литературную родословную в

[455] «Синтетическая проза» – определение Ю. И. Левина. – См.: Левин Ю. И. Об особенностях повествовательной структуры и образного строя романа В. Набокова «Дар» // Russian Literature (Amsterdam). – 1981. – Vol. 9, № 2. – P. 191–229.

изображении бабочек от них. В отношении литературной традиции этот вид набоковского пейзажа первичен.

Функционально энтомологически насыщенные пейзажи очень значимы, хотя эмоциональная тональность их константна – это ощущение блаженства, «сладчайшего удовлетворения», сопровождающее «безумную, угрюмую страсть» [Р 5: 226] – лепидоптерологию (дисциплина энтомологии, изучающая отряд чешуекрылых: бабочек, мотыльков, молей). Энтомологически насыщенные пейзажи сокровенны, интимно-исповедальны. Набоков одаривает читателя возможностью сопереживания собственным энтомологическим откровениям и разочарованиям, и, таким образом, открывает путь к пониманию и приятию своей философии и метафизики. Ибо «пейзаж может служить конкретным образом воплощения целых космических концепций, целых философских систем»[456].

Энтомологически насыщенных пейзажей в русскоязычной прозе Набокова немало. Они преобладают в рассказе «Пильграм», во второй главе романа «Дар». Вся шестая глава «Других берегов» посвящена изображению бабочек в природном окружении. Удивительно поэтичные синестетические пейзажи, почти хронологически вписаны в автобиографию: «Сыздетства утренний блеск в окне говорил мне одно, и только одно: есть солнце – будут и бабочки. Началось всё это, когда мне шёл седьмой год, и началось с довольно банального случая. На персидской сирени у веранды флигеля я увидел первого своего махаона – до сих пор аоническое обаяние этих голых гласных наполняет меня каким-то восторженным гулом! Великолепное, бледно-жёлтое животное в чёрных и синих ступенчатых пятнах, с попугаячьим глазком над каждой из парных чёрно-палевых шпор, свешивалось с наклонённой малиново-лиловой грозди и, упиваясь ею, всё время судорожно хлопало своими громадными крыльями. Я стонал от желания» [Р 5: 220].

Это не бесстрастно-точное энтомологическое описание – результат научных наблюдений, но лирически живописный этюд – где Набокову-художнику удается уловить и увековечить мгновенное. А вот импрессионистическое полотно: «В

[456] Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа. С. 392.

некошеных полях за парком воздух переливался бабочками среди чудного обилья ромашек, скабиоз, колокольчиков, – всё это скользит у меня сейчас цветным маревом перед глазами» [Р 5: 231].

Значительная часть энтомологически насыщенных пейзажей Набокова написана в духе импрессионизма. Ещё один пример, из «Других берегов»: ночной пейзаж, где всё объемлется единым тоном – сиреневато-пепельным, с розовато-латунным приглушенным лунным мерцанием: «На крайней дорожке парка лиловизна сирени, перед которой я стоял в ожидании бражников, переходила в рыхлую пепельность по мере медленного угасания дня, и молоком разливался туман по полям, и молодая луна цвета Ю висела в акварельном небе цвета В» [Р 5: 229][457]. Мгновение не застывает, а переходит в другое, и эту подвижность, перетекание, вибрацию импрессионистичным взглядом схватывает Набоков. Импрессионистические синэстетические пейзажи Набокова предельно субъективны. Суггестия, почти стиховая, создает инерцию «наглядности», вызывая читательское доверие к иррациональным изыскам *visio* автора.

Помимо импрессионистической изысканности и натуралистической зоркости пейзажи подобного рода обладают некоторой детскостью - мир бабочек и их среды обитания одухотворён, это «сообщество», частью которого является Набоков. Например, «голубой samuelis» – «один из любимейших <его> крестников», а с гусеницей могут выстроиться мимолётные отношения на уровне взгляда: «Бывало, большая глянцево-красная гусеница переходила тропинку и оглядывалась на меня» [Р 5: 233, 221].

Один и тот же пейзаж может быть увиден с разных точек зрения и по-разному интерпретирован, однако, в набоковской иерархии пейзажей: иерофаний, запечатленных пейзажей-воспоминаний, экстатических пейзажей, игровых городских пейзажей, пейзажей-муляжей, – энтомологически насыщенный занимает высшую позицию. В интервью телевидению Би-би-си в 1962 году на вопрос о связи лепидоптерологии как профессиональной сферы деятельности с

[457] В романе-автобиографии «Другие берега» Набоков говорит о том, что был наделен цветным слухом – audition colorée. В азбучной радуге Набокова цвет буквы Ю – латуневый, а буква В входит в «красную группу» и имеет розовато-телесный цвет.

творчеством писателя Набоков ответил: «Я думаю, что в произведении искусства происходит как бы слияние двух вещей: точности поэзии и восторга чистой науки» [А 2: 568][458]. Энтомологически насыщенный пейзаж безусловное тому подтверждение. Это интегрированный пейзаж: арсенал научного знания и любовь (этическая составляющая здесь важна) помогает художнику приблизиться к истине – Божественному замыслу. В романе «Дар» Набоков размышляет об этом в эпизоде, где Федор Годунов-Чердынцев дошел до любимой лужайки в лесу: «клочковатой, цветущей, влажно сверкающей на жарком солнце. Божественный смысл этой лужайки выражался в её бабочках. Всякий нашел бы тут что-нибудь. Дачник бы отдохнул на пеньке. Прищурился бы живописец. Но насколько глубже проникала в её истину знанием умноженная любовь: отверстые зеницы» [Р 4: 315]. Замечательно, что Набоков цитирует строки из стихотворения Пушкина «Пророк», отождествляя, таким образом, два пути познания и творчества: поэзию и науку, на единой основе - любви.

Игра различными интерпретациями одного и того же понятия или объекта имеет давнюю традицию в русской и западноевропейской литературе. Например, в автобиографической повести «Филон» (1788), где описано путешествие из полтавской семинарии в Александро-Невскую академию, автор, издатель журнала «Муза» И. И. Мартынов в юмористично-пародийном по отношению к «Сентиментальному путешествию» Л. Стерна тоне предлагает такую игру. На вопрос спутника, что он думает об одном из городов, Филон восклицает: «если смотреть на город глазами архитектора: в нём строение старинное, расположение домов и улиц без дальнейшего искусства и хорошие здания составляют в нём исключения из главного правила, - если смотреть на него глазами христианина… в нём церквей ни больше, ни меньше, как было до нашего оттуда выезда <…> Если смотреть на него глазами физика, хирургуса, он построен на болотистом месте, воздух в нём чаще должен быть сыр, чем сух»[459].

[458] Набоков В. В. Собр. соч. американского периода : в 5 т. Т. 2. С. 567–568.
[459] Цит. по: Роболи Т. А. Литература путешествий. С. 54.

Набоковская игра интерпретаций столь же ролевая: сначала любимая лужайка оценивается прагматичным гипотетическим «дачником», затем как художественный объект живописцем – и только в конце энтомологом, которому и открывается «божественный смысл». Далее автор представляет читателю один из уникальных энтомологически насыщенных пейзажей: «Свежие, от свежести кажущиеся смеющимися, почти апельсиновые селены с изумительной тихостью плыли на вытянутых крыльях, редко-редко вспыхивая, как плавником – золотая рыбка. Уже несколько потрепанный, без одной шпоры, но ещё мощный махаон, хлопая доспехами, опустился на ромашку, снялся, словно пятясь, а цветок, покинутый им, выпрямился и закачался. <…> Два медных с лиловинкой мотылька <…> встретились на молниеносном лету, взвились, вертясь друг вокруг друга, бешено дерясь, поднимаясь все выше и выше, - и вдруг стрельнули врозь, обратно к цветам.<…> Всю эту обаятельную жизнь, по сегодняшнему сочетанию которой можно было безошибочно определить и возраст лета (с точностью чуть ли не до одного дня), и географическое положение местности, и растительный состав лужайки, - все это живое, истинное, бесконечно [Р 4: 316].

Уникальность энтомологически насыщенных пейзажей в том, что наблюдения за естественным гармоническим взаимоотношением бабочек с их «родимой средой» приводят Набокова к осознанию парадоксальной возможности «связать в синтез идею личности и идею общности», к ощущению «экологического единства» [Р 5: 232], столь хорошо знакомого натуралистам и каждому его герою-энтомологу.

В энтомологически насыщенных пейзажах упраздняется время - здесь господствует вечное лето; пространство обретает божественные свойства, становится географически сквозным, всеобъемлющим. И именно тот великолепный махаон, которого упустил семилетним мальчиком Набоков летом в Выре, после сорокалетней погони настигнут и «сбрит» ударом рампетки «с ярко-желтого одуванчика, вместе с одуванчиком, в ярко-желтой роще, вместе с рощей, высоко над Боулдером» [Р 5: 221]. Пейзаж такого рода может начинаться описанием кустиков голубики в обширной болотистой местности за Оредежью,

которую решил хорошенько исследовать в юности Набоков, а заканчивается видом горной вершины в Колорадо.

Русская и американская «арктика» сливаются воедино как жизненная среда полярных бабочек и их исследователя:

Набоков провел в Америке 20 лет, в эти «американские годы» и позже, вернувшись в Европу, никогда не имел собственного дома и нигде не обосновался по-настоящему: нумера в пансионатах, меблированные комнаты, арендованные у отсутствующих профессоров коттеджи, роскошный «Палас-отель» в Монтрё. Отсутствие постоянного дома он комментировал по-разному, например, так: «Найти точное соответствие своим воспоминаниям мне все равно не удаётся – так зачем бередить себе душу безнадёжными приближениями»[460], или иначе: «вся Россия <*в значении Дома* (курсив мой. – *О. Д.*)>, которая мне нужна, всегда при мне: литература, язык и мое собственное русское детство»[461].

Признания Набокова, ведение им литературной родословной от пушкинской прозы, с установлением различной степени родства с русскими писателями XIX – начала XX века[462]; а также продолжающееся уже более 50 лет филологическое и историко-литературное изучение его синтетической прозы, актуализирующей в качестве претекста весь состав русской литературы, позволили набоковедам утверждать, что подлинным Домом для Набокова была и остаётся Русская Литература.

Поэтика энтомологически насыщенных пейзажей позволяет говорить о том, что у Набокова был ещё один Дом. Помимо Русской Литературы его духовной родиной была Энтомология, и этот Дом открыт для читателя. В «Других берегах»

---

[460] Набоков В. В. Интервью в журнале «Playboy», 1964 г. // Набоков В. В. Собр. соч. американского периода : в 5 т. Т. 3. С. 569.

[461] Набоков В. В. Интервью телевидению Би-би-си, 1962 г. // Там же. Т. 2. С. 567.

[462] См., прежде всего, кн.: Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. – А. Долинин убедительно показывает, что отношение Набокова к прошлой и современной русской литературе неодинаково, существует иерархия, весь состав русской литературы делится на три яруса: «В высший ярус входят шедевры русской поэзии, от Державина до Блока, Гумилева и Ходасевича, а также пушкинская проза. От них Набоков ведет свою литературную родословную и потому отсылает к ним как подтекстам своих романов и рассказов, проясняющим тот или иной образ, мотив или тему. <…> Второй ярус составляет русская проза XIX века, от Гоголя до Чехова, от которой Набоков, как правило, отталкивается на уровне фабулы и построения повествования или при обрисовке отдельных характеров и ситуаций, по-своему трансформируя классические модели. <…> Наконец, низший ярус отводится современной литературе, которая в прозе Набокова обычно пародируется или полемически обыгрывается с целью ее дискредитации» (С. 18).

он пишет: «И высшее для меня наслаждение – вне дьявольского времени, но очень даже внутри божественного пространства – это наудачу выбранный пейзаж, всё равно в какой полосе, тундровой или полынной <…> словом, любой уголок земли, где я могу быть в обществе бабочек и кормовых их растений. Вот это – блаженство, и за блаженством этим есть нечто, не совсем поддающееся определению. Это вроде какой-то мгновенной пустоты, куда устремляется, чтобы заполнить её, всё, что я люблю в мире. Это вроде мгновенного трепета умиления и благодарности, обращённой, как говорится в американских официальных рекомендациях, to whom it may concern[463] – не знаю, к кому и к чему, – гениальному ли контрапункту человеческой судьбы или благосклонным духам, балующим земного счастливца» [Р 5: 234].

«Присутствие создателя в созданье» *(В. А. Жуковский)* оказывается можно обнаружить и научным способом, будучи учёным, для которого лепидоптерология немыслима без любви и творчества.

Тема экологического единства, над которой размышляет Набоков – лепидоптеролог, создавая энтомологически насыщенные пейзажи в «Других берегах», обнаруживает неожиданный инвариант звучания в ранней, по отношению к роману – автобиографии, прозе Набокова: она едва намечена в первой части рассказа «Драка» (1925) и в полной мере представлена в пятой главе «Дара» в эпизоде путешествий Федора Годунова-Чердынцева по груневальдскому бору, куда герой приглашает и читателя: «Дай руку, дорогой читатель, и войдем со мной в лес» [Р 4: 506].

Пейзаж открывается многозвучьем птичьих голосов и наблюдениями Федора за мимикрией, звуковой и визуальной, «вспыхивающей в неожиданнейших местах» [Р 4: 505]. Набокова и его героев – энтомологов не удовлетворяло дарвинистское объяснение мимикрии как инстинктивного способа «борьбы за существование». Она «излишне изысканна для обмана случайных

[463] К тому, кого это может касаться (*англ.*) – англо-американская формула, которой традиционно начинаются официальные рекомендации (Набоков В. Другие берега : автобиография // Набоков В. Собр. соч. русского периода : в 5 т. Т. 5. С. 234 (Примеч. М. Маликовой).

врагов <…> и словно придумана забавником-живописцем как раз ради умных глаз человека» [Р 4: 294].

Мимикрия не только дает возможность насладиться остроумнейшим «обворожительно-божественным» обманом, вступив в игру, предложенную творцом, но и позволяет увидеть гармонию отношений живых существ с окружающей средой в едином экосе - доме. Замечательно точно определяет мимикрию в понимании Набокова С. Давыдов: «Это дар творца твари, чтобы та, повторяя изысканные многоцветные узоры, прославляла сотворенный мир». С. Давыдов считает, что мимикрия и метаморфоза – это разные способы отождествления нетождественного: «Мимикрия – это дивное внешнее сходство нетождественного, метаморфоза – еще более внутреннее тождество несходного. Если мимикрия – артистический дар, то метаморфоза – дар метафизический»[464].

В пейзаже груневальдского леса Федор от «мимикрии» восходит к чудесному преображению. Сначала он сливается с окружающей средой: «благодаря сплошному загару, бронзой облившему тело, так что только пятки, ладони и лучевые черты остались естественной масти, я чувствовал себя атлетом, тарзаном, адамом, всем чем угодно, но только не голым горожанином. Неловкость, обычно сопряженная с наготой, зависит от сознания нашей беззащитной белизны, давно утратившей связь с окраской окружающего мира, а потому находящейся в искусственной дисгармонии с ним. Но влияние солнца восполняет пробел, уравнивает нас в голых правах с природой, и уже загоревшее тело не ощущает стыда» [Р 4: 508].

Набоков открывает человеку, давно вырванному из природного ряда, включенному в ряд морально-этический, безнадежно, казалось бы, социализированному, путь обретения первобытного рая: Федор не просто загорает, он отдает себя во власть солнца, уподобленного языческому богу: «Солнце навалилось. Солнце сплошь лизало меня большим, гладким языком. Я постепенно чувствовал, что становлюсь раскаленно-прозрачным, наливаюсь

[464] Давыдов С. Набоков: герой, автор, текст // В. В. Набоков: Pro et contra. [Т. 2]. С. 232–233.

пламенем и существую, только поскольку существует оно. Как сочинение переводится на экзотическое наречие, я был переведен на солнце» [Р 4: 508].

Языческое начало пейзажа усиливается, дионисийское раскрепощение граничит с чем-то приапическим. (Как не вспомнить письмо 1936 года к З.Шаховской, где Набоков опасается, что удлинение названия нового романа на одну букву огорчит ее: «не «Да», а «Дар» <…> первоначальное утверждение превратилось «в нечто цветущее, даже приапическое»)[465]. И вот уже сам Федор предстает нагим языческим богом – хозяином сказочного леса: «Двигаться нагишом было удивительным блаженством. <…> Он пошел между кустами, прислушиваясь к звону насекомых, к шорохам птиц. <…> Где-то невдалеке зазвучали девичьи голоса, и он остановился в пятнах тени, неподвижно застывших у него вдоль руки, но ровно содрогавшихся на левом боку, между ребер» [Р 4: 509].

В этом эпизоде можно обнаружить не только античные мифологические претексты. Набоков создает пейзаж, противоположный тому, где человек и природа композиционно взаимодействуют по принципу психологического параллелизма: кульминацией развития традиции можно считать романтический пейзаж. Классический пример – изображения грозы в горах в поэме Байрона «Паломничество Чайльд Гарольда»:

96 *Ночь, буря, тучи, взрывы молний, гром,*
Река, утесов черные громады,
Душа, в грозе обретшая свой дом, -
До сна ли здесь? Грохочут водопады,
И сердца струны откликаться рады
Родным бессонной мысли голосам.
Куда ты, буря, гонишь туч армады?
Иль бурям сердца ты сродни? Иль там,
Среди орлиных гнезд, твой облачный сезам?
Перевод В. Левика.[466]

Гроза в романтическом пейзаже Байрона является своего рода метафорой страстей, духовной мощи и величия героя, который сливается со стихией в едином духе.

---

[465] Шаховская З. В поисках Набокова: Отражения. – М. : Книга, 1991. – С. 22.
[466] Байрон Дж. Г. Паломничество Чайльд-Гарольда // Байрон Дж. Г. Собр. соч. : в 4 т. – М. : Правда, 1981. – Т. 2. – С. 320.

Набоков, руководствуясь принципом: от мимикрии к метаморфозе, идет дальше в создании экстатического пейзажа – «слияния» человека и стихии. Последовательно, детализировано в чувственных ощущениях, он изображает полное слияние малого тела героя с материальным миром Вселенной. Именно тело – плотская природа, родственная всему природному царству – становится посредником, инструментом растворения Федора в воздушно-солнечной стихии, необходимым участником экстатического акта – выхода за грани индивидуации: «Собственное же мое я, то, которое писало книги, любило слова, цвета, игру мысли, Россию, шоколад, Зину, – как-то разошлось и растворилось, силой света сначала опрозраченное, затем приобщенное ко всему мрению летнего леса, с его атласистой хвоей и райски-зелеными листьями, <…> с его небесной синевой, где высоко-высоко гремел самолет, как бы подернутый синей пылью, синей сущностью тверди» [Р 4: 509].

Набоковский экстатический пейзаж отменяет психологический параллелизм: не подобие, но тождество, равенство в причастии – в этом пафос пейзажа и открытие автора.

В русскоязычной прозе Набокова, безусловно, есть и городской пейзаж. Чаще всего это игровой пейзаж, поддерживающий игровую повествовательную стратегию автора. Например, роман «Дар» открывается описанием Танненбергской улицы, куда переселился Федор Годунов-Чердынцев. Пейзаж обнаруживает авторскую игру с реальностью, игру с читателем, игру с литературными и металитературными ассоциациями, интертекстуальную игру – диалог с претекстами.

Собственно пейзажем можно назвать лишь описание лип «с каплями дождя, расположенными на их частых сучках по схеме будущих листьев» с проекцией в будущее: «завтра в каждой капле будет по зеленому зрачку», – и синэстетски обращенное к воспоминаниям ног читателя описание тротуаров, «пестроватых, ручной работы (лестной для ног)».

Далее, через металитературные ассоциации: улица «шла с едва заметным наклоном, начинаясь почтамтом и кончаясь церковью, как эпистолярный роман»,

– изображение переходит в игру: описывается то, чего нет, но без чего не обойтись Танненбергской улице, чтобы из чужой «скользящей» превратиться для Федора в «свою»: «Опытным взглядом он <Федор> искал в ней того, что грозило бы стать ежедневной зацепкой, ежедневной пыткой для чувств, но, кажется, ничего такого не намечалось <…> все могло быть этой мелочью: цвет дома, например, сразу отзывающийся во рту неприятным овсяным вкусом, а то и халвой; <…> или вещь в окне, или запах, отказавшийся в последнюю секунду сообщить воспоминание, о котором был готов, казалось, завопить, да так на углу и оставшийся – самой за себя заскочившей тайной» [Р 4: 192].

Ироническая аллюзия на М. Пруста очевидна. Обыгрывается известный образ Комбре, «выплывающий» из чашки чаю. Город и его окрестности, с которыми связаны детские годы главного героя-рассказчика романа «В поисках утраченного времени», – обретая форму и плотность, восстанавливается из воспоминаний запаха и вкуса кусочка бисквита, которым в каждое воскресное утро угощала его тетя Леония, размочив это пирожное-раковинку в чае или в липовом цвету.

Герою Набокова, для того чтобы обрести в Танненбергской улице иллюзию дома, также необходимы ориентиры из воспоминаний детства и юности.

Когда от далекого прошлого ничего не осталось, воскресить его у М. Пруста способны «только запах и вкус, более хрупкие, но зато более живучие, более невещественные, более стойкие, более надежные, долго еще, подобно душам умерших, напоминают о себе <…> среди развалин несут на себе, не сгибаясь, огромное здание воспоминаний»[467].

«Инстинктивная» память Набокова «зрячая», она опирается на визуальные впечатления, связанные с деятельностью радужной оболочки глаз. Цветовые оттенки, детали, «косвенные падежи вещей» синестезически оживляют воспоминания, материализуют прошлое.

«Ничего такого не было (еще не было)» [Р 4: 192], поэтому Федор пытается «приручить» Танненбергскую улицу поэтическими средствами: например, найти

[467] Пруст М. По направлению к Свану. М. : Амфора, 2005. С. 87.

композиционный закон чередования лавок разных сортов «табачная, аптекарская, зеленная» – музыкальное начало ритма. Но и «роение ритма тут еще не настало», и герою приходится домысливать, как по мере прогорания или переезда владельцев, лавки начнут сходиться «зеленная с оглядкой перейдет улицу, чтобы стать через семь, а там через три, от аптекарской <…> так и они будут выжидать, когда освободится смежное место, а потом обе наискосок мигнут табачной – сигай сюда, мол; и вот уже все стали в ряд, образуя типичную строку» [Р 4: 193]. Улица «зазвучала».

Рассмотренный пейзаж – скорее, псевдопейзаж, где осуществляется не описание, а эстетическая компенсация реальности, восполнение недостачи. Подобный принцип Набоков использует в эпизодах «псевдовстреч» Федора Годунова-Чердынцева с Кончеевым.

В прозе Набокова встречается еще одна разновидность псевдопейзажей – это пейзаж – муляж, пейзаж – театральная декорация. Он целиком основан на интертекстуальной игре с читателем в «опознание» литературных и металитературных претекстов, из которых соткан и без идентификации которых не может быть понят. Таковы, например, описания Тамариных Садов в романе «Приглашение на казнь».

Исследователями найдены, кажется, все возможное подтексты – источники этого образа. Тамарины Сады – «неискаженная проекция идеального мира»[468]. «Там» – «оригинал», противостоящий копии, «тупому тут» в романной концепции двоемирия, где Набоковым переосмысливаются неоплатонические представления[469] и идеи: «Там – неподражаемой разумностью светится взгляд, там гуляют на воле умученные тут чудаки; там время складывается по желанию, как узорчатый ковер, складки которого можно так собрать, чтобы соприкоснулись любые два узора на нем… Там, там – оригинал тех садов, где мы тут бродили, скрывались» [Р 4: 101].

---

[468] Джонсон Д. Б. Два мира в романе «Приглашение на казнь» // Джонсон Д. Б. Миры и антимиры Владимира Набокова. С. 214.

[469] См. кн.: Александров В. Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / пер. с англ. – СПб. : Алетейя, 1999. – С. 105–131.

С. Давыдов, в русле своей интерпретации романа в параллели с гностическими мифами, находит, что по мере того как в камере смертника рождается поэт, «Зеленое, муравчатое Там» Тамариных Садов, которые казались Цинциннату единственным светлым островком в его жизни; дубовая роща, где он целовался с Марфинькой, уступают на этой стадии место новому лучезарному «там» творчества»[470] – как определял его Набоков в одной из статей. Он писал: «Для меня художественное произведение существует лишь постольку, поскольку оно дает мне то, что грубо можно назвать эстетическим блаженством, иначе говоря, ощущением, что я каким-то образом причастен к тем сферам бытия, где искусство (любознательность, нежность, доброта и восторг) является нормой»[471].

«Там» Тамариных Садов в переводе с языка теологии на язык поэзии превращается в эстетическое «там», в «la-bas» из стихотворения Бодлера «Приглашение к путешествию» с его рефреном: «Там красота, там гармоничный строй, / там сладострастье, роскошь и покой». Это стихотворение – один из претекстов источников образа. Другой – прозаическое переложение стихотворения Руперта Брука из набоковского эссе о нем: «Там – Лик, а мы здесь только призраки его. Там верная беззакатная Звезда и Цветок, бледную тень которого любим мы на земле. Там нет ни единой слезы, а есть только Скорбь. Нет движущихся ног, а есть Пляска. Все песни исчезнут в одной Песне. Вместо любовников будет Любовь»[472].

А. Долинин и Р. Тименчик при подготовке комментариев к собранию сочинений Набокова обнаружили, что на анафоре «Там – Там» строится и набоковский перевод стихотворения Р. Брука «Царствие Небесное» (1913), в котором отражена сущность всех религий мира, а люди иронически уподоблены рыбам, мечтающим об «иных водах»: «Там будет слизистее слизь, влажнее влага, тина гуще… / Там проплывает Всемогущий <…> / Там, под водою, в мухе жирной крючок зловещий не сокрыт… / Там тина золотом горит, / там ил прекрасный, ил пречистый / <…> И там, куда все рыбьи грезы / устремлены

[470] Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. С. 105.
[471] Цит. по: Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. С. 107.
[472] Набоков В. В. Собр. соч. русского периода : в 5 т. Т. 1. С. 730.

сквозь влажный свет, / там, верят рыбы, суши нет…»[473]. Интересно, что в оригинале анафора отсутствует.

Ностальгия Цинцинната по духовной родине, идеальному миру, утраченному раю Тамариных Садов, оживляет множество других литературных подтекстов: от «Скорбных элегий» Овидия -

Там, где растет виноград, на лозе наливаются почки –
Только от гетских краев лозы растут далеко!
Там, где рощи шумят, на деревьях листва зеленеет –
Только от гетских краев рощи шумят далеко!
Скорбные элегии, кн. III, элегия XII
(пер. С. Шервинского)[474]

до песни Миньоны «Ты знаешь край?..» (1784), одного из самых популярных лирических стихотворений Гёте, которое повторялось всеми поэтами как традиционная формула романтического томления. По этой формуле построено, например, стихотворение В. А. Жуковского «Там небеса и воды ясны!..» (1816):

Там небеса и воды ясны!
Там песни птичек сладкогласны!
О родина! все дни твои прекрасны!
Где б ни был я, но все с тобой
Душой! ...[475]

- или начало стихотворения А. С. Пушкина «Желание» (1821), посвященного крымскими воспоминаниям поэта.

Набоков привлекает внимание и к этому пласту литературных подтекстов: «Зеленое, муравчатое Там, тамошние холмы, томление прудов, тамтам далекого оркестра». В псевдопейзаже – муляже Тамариных Садов «там» исполняет функцию слова-сигнала, благодаря которому в памяти читателя активизируются ряды характеристик, создающие устойчивые образы и развивающие узнаваемые темы и мотивы.

Пейзаж-муляж, пейзаж-декорация связаны с театральными кодами, на которые ориентирован Набоков в трактовке пространства, событий, в характеристике персонажей романа, – всего внешнего, по отношению к

---

[473] Там же.
[474] Овидий. Скорбные элегии. – СПб. : Студия Биографика, 1994. – С. 290 (Книга III. Элегия XII).
[475] Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем : в 20 т. Т. 2. С. 36.

Цинциннату, мира, обретающего мифологические черты. Размышляя о способах мифологизации действительности, М. Ямпольский приходит к интересному и точному утверждению о том, что одним из эффективных способов является театрализация. «Театр как знаковая система предполагает восприятие жизни как зрелища, человека как актера и вводит чрезвычайно важное для культуры понятие травестии. Дух травестии позволяет видеть в человеке не то, чем он в действительности является, а нечто иное, скрытое»[476]. Театральная травестия в романе представлена и в маскараде – героя окружают ряженые.

Когда исчезает ясная иерархия, организующая мир, когда он превращается хаотическое нагромождение вещей, – художник, поэт, каким задуман Цинциннат, должен обладать особой остротой зрения, сверхзрением, чтобы претворить себя в этом Авторском замысле.

[476] Ямпольский М. Наблюдатель: Очерки истории видения. – М. : Ad Marginem Press, 2000. – С. 19.

3.3. Интермедиальные и интертекстуальные взаимосвязи в романе «Приглашение на казнь»

Мне, бабочке, залетевшей
В комнату человеческой жизни
Оставить почерк моей пыли
По суровым окнам подписью узника,
На строгих стеклах рока.

В. Хлебников «Зангези» (1920 – 1922)[477].

Эпиграф к главе из «сверхповести» Хлебникова «Зангези» интересен образно-поэтическими параллелями с романом Набокова об узнике и пророке. К образу бабочки-души, томящейся в неволе и обретающей свободу через смерть, он обращался не раз: в одном из ранних стихотворений «О, как ты рвешься в путь крылатый // безумная душа моя» (1923), в рассказе «Рождество» (1924). В романе «Приглашение на казнь» пребывание героя в тюрьме сопоставляется с образом плененной ночной бабочки, уготованной на обед пауку. А казнь и «последний уход» Цинциннata – с ее освобождением: когда бабочка вырвалась, мощно трепеща, и улетела в выбитое окно.

Интересно также сопоставление синтетической внутрижанровой поэтики романа «Приглашение на казнь» и синтетической жанровой формы «сверхповести». Как известно, эту форму Хлебников придумал и развивал, начиная с 1913 года, когда была закончена первая из его «сверхповестей» «Дети Выдры».

М. Я. Поляков, исследователь творчества Хлебникова, отмечает характерные черты жанра: оргия воображения, свободная перебивка планов, переходы от мифа к истории, от истории к злободневной публицистике, исключительная свобода сюжетного и философского вымысла, непредсказуемое совмещение стилистических приемов. «Это игра различными планами порождает

[477] Хлебников В. Творения. – М. : Советский писатель, 1986. – С. 477.

поэзию, которая отличается своей беспощадной иронией, своим неожиданным трагизмом, глубокой искренностью и ошеломляющей словесной игрой»[478].

Он находит, что истоки жанровой традиции «сверхповести» – в популярном в XVIII веке жанре «Разговоров в царстве мертвых», восходящем к античной литературе (Лукиан), где этот жанр сочетал фантастику и философию, диалог и бытовые сцены. В XVIII веке архаика возрождается и обновляется. Участники «Разговоров» – выдающиеся люди разных эпох, уравненные смертью – «они смотрят на все жизненные дела из перспективы вечности. Авторы жанра «Разговоров» исходили из того, что природа человека, его страсти и ошибки в каждой эпохе те же самые. Отсюда замысел соединения разноисторических персонажей. Все они мнимоисторические, но прозрачно современные»[479].

В качестве жанрового источника М. Я. Поляков предлагает рассматривать и идею-мечту немецких романтиков о создании универсального жанра, способного охватить жизнь в ее земном и космическом измерении. Основой для этого универсального жанра у немецких романтиков должен был стать роман, Хлебников за основу берет драму. Набоков, скорее, ближе немецким романтикам, но у него свой путь. Внутри романного жанра он создает уникальную синтетическую поэтику, вплетая историю и современность в миф. В интертекстуальном и интермедиальном полях взаимонапряжения устраняются границы жанров и видов искусств, – Набоков превращает «читателя в зрителя» и соучастника мистерии.

[478] Поляков М. Я. Мировоззрение и поэтика Велимира Хлебникова // Хлебников В. Творения. С. 15.
[479] Там же.

3.3.1. Набоков – Гойя, Набоков – Эль Греко, Набоков – сюрреализм: формы взаимодействия литературы и изобразительного искусства

В романе «Приглашение на казнь» (1938) Набокову удается достичь «высшей мечты автора – превратить читателя в зрителя», о чем грезил один из его героев в «Отчаянье» (1930 – 1931). Представляется, что роман рассчитан на зрительское восприятие, ибо ориентирован на театральные коды, проецируемые на изображаемый в романе мир, «поставленный под сомнение». Театрализация же превращает реальность в репрезентацию, предназначенную для созерцания.

Набоков реставрирует и развивает культурный код XVIII века, о котором размышлял Ю. М. Лотман. Он писал о «картинности» театра этой эпохи, об «отчетливой ориентации спектакля на чисто живописные средства художественного моделирования», и о «театральности» живописи «для того чтобы осознать факт жизни как сюжет для живописи, его надо предварительно смоделировать в формах театра»[480]. Такое последовательное двойное кодирование и осуществлено в «Приглашении на казнь».

Роман тяготеет к сценичности, а сцены - к перерастанию в изображение, в замкнутые миниатюры, организованные по законам композиции фигур на живописном полотне, фиксирующие нелепые поступки странных существ, олицетворенные понятия, ощущения или идеи.

Как многоактный спектакль, разворачивается история заключения героя: «Цинциннат и тюремщики», история города, истории отдельно взятых жизней персонажей м-сье Пьера, Эммочки, Марфиньки, Цецилии Ц. и самого «тутошнего» Цинцинната.

Можно предположить, что в «Приглашении на казнь», представляя, например, историю Эммочки, Набоков иронически переосмысливает принцип циклизации У. Хогарта, который он использовал в создании нравоучительных сатирических циклов – известных примеров «театральности» живописи XVIII

[480] Лотман Ю. М. Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX столетия // Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. Т 1. С. 288.

века: «Карьера потаскушки», «Карьера мота», «Модный брак». Каждый цикл состоит из шести, восьми и больше композиций, связанных общим сюжетом, который Хогарт трактует как драматический писатель. Он живописует истории морально деградирующих героев, заканчивающиеся плачевным финалом. Истории эти разделены на акты, где каждый акт запечатлен в отдельной картине. Типичность «карьер» и жизненных историй подчеркивается названиями.

По этому же принципу палачом м-сье Пьером составлен фотогороскоп дочки директора тюрьмы: «По порядку вставленные в многоугольные оконца каменно-плотного, с золотым обрезом картона и снабженные мелко написанными датами, эти <…> на полувзгляд неподдельные фотографии демонстрировали Эммочку сначала – какой она была сегодня, затем – по окончании школы, <…> скромницей, с чемоданчиком балерины в руке, затем – шестнадцати лет, в пачках, с газовыми крыльцами за спиной, вольно сидящей на столе, с поднятым бокалом, среди гуляк, затем – лет восемнадцати, <…> затем… ах, во многих еще видах и позах, вплоть до самой последней – лежачей» [Р 4: 151]. Жизненный сюжет Эммочки предсказуем и неумолим, как приговор, не подлежащий обжалованию. Таковы правила для заключенных в мире-тюрьме, мире-театре, где каждый должен сыграть заданную роль.

Агрессивная абсурдность и вместе с тем маскарадность окружающего Цинцинната мира вызывает и другие интермедиальные аллюзии: представляется, что возможна взаимосвязь между романом Набокова и серией офортов Ф. Гойи «Капричос».

Офорты «Капричос» были в центре внимания литературы в десятые годы XX века: к творчеству Ф. Гойи обращались и ранее, например, Теофиль Готье, Шарль Бодлер. Исследователь серебряного века Р. Д. Тименчик пишет о том, что Гойя присутствовал «на всех этажах эстетической моды десятых годов»[481]. Формой «присутствия» Гойи в литературе чаще всего был экфрасис.

[481] Тименчик Р. Д. Портрет владыки мрака в «Поэме без героя» // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 52. – С. 200–204.

Думается, что если в романе «Приглашение на казнь» и можно обнаружить экфрасис, то лишь в широком понимании, как «способ мышления» (М. Цимборска-Лебода)[482], с адресным или безадресным внутренним концептуальным референтом, организующем нарративную стратегию. В своей русскоязычной прозе Набоков обращается и к иным формам взаимодействия литературы и изобразительного искусства: интермедиальным аллюзиям и корреляциям. Но и в первом, и во втором случае предполагается активное сотворчество читателя.

Как известно, «Капричос» – это целый мир образов, следующих один за другим на восьмидесяти трех листах. Трагедия перемешивается здесь с фарсом, действительный мир – с вымыслом. На многих листах возникают фантастические образы зла, лжи, произвола инквизиции, человеческих страданий, пороков и страстей. Листы серии были пронумерованы, снабжены подписями и комментариями. Таким образом, в офортах Гойи связываются воедино визуальный образ (рисунок) и вербальный (комментарий), развивается традиция средневековых сакральных эмблемат, взаимодействуя с ее фольклорно-фарсовым инвариантом – испанским народным лубком алелуйас.

Среди алелуяас особого внимания заслуживает лубок «Перевернутый мир» («El mundo al reves»), сюжет, существовавший уже в XVI в. с текстом на испанском языке. (Таким «перевернутым» предстает и мир «Приглашения на казнь»). На сорока восьми квадратиках были изображены сценки – «небылицы в лицах»: бедный подает милостыню богатому (квадрат 44), ученики секут учителя (квадрат 27). Наиболее интересна аналогия знаменитого листа 42 «Капричос» с подписью «Не под силу тебе…», изображающего двух ослов со шпорами, сидящих на спинах двух согбенных крестьян, с квадратом 40-м лубка, где выгравирован осел, едущий на спине человека. Лубок «Перевернутый мир» был известен в Италии, Германии, Нидерландах. Помимо подписей под каждой картинкой, в раннем лубке бывал еще и отдельный комментарий в стихах, содержащий сатиру на церковь и знать, отражающий народные воззрения на несправедливое устройство мира.

[482] Цимборска-Лебода М. Экфрасис в творчестве Вяч. Иванова (Сообщение – Память – Инобытие). С. 53–70.

«Капричос» условно можно разделить на две большие части: изображение чудовищ, уродов, исчадий ада – олицетворений власти церкви, инквизиции, знати – и изображение их жертв.

Рассмотрим, например, знаменитую сатиру на лицемерие и трюкачество монахов проповедников – лист 53 «Какие золотые уста» [Приложение: Иллюстрация № 1]: Гойя изобразил проповедующего с кафедры попугая, окруженного уродливыми и льстивыми слушателями, выражающими свое восхищение. Восторги переданы жестами и мимикой. Исследователь «Капричос» Е. Лисенков, прослеживая связь между листом 53 и французской карикатурой «Отец Окэ, знаменитый капуцин-проповедник», обнаруживает, что смысл картинки основан на игре слов во французском языке: пэр Окэ (отец Окэ) – и перрокэ (попугай).

Очевидно, что лист 53 коррелирует со сценами, где палач м-сье Пьер выступает в главной роли «святого отца», как он себе ее представляет: «Кто утешит рыдающего младенца, кто подклеит ему игрушку? М-сье Пьер. Кто заступится за вдовицу? М-сье Пьер. Кто снабдит трезвым советом, кто укажет лекарство, кто принесет отрадную весть? Кто? Кто? М-сье Пьер. Все – м-сье Пьер» [Р 4: 96]. Он показывает фотографии, в том числе и ту, где он «с птичкой разговаривает», рассказывает «анекдотцы», показывает фокусы, демонстрирует силу и ловкость циркового артиста. И неизменно вызывает восхищение директора тюрьмы и компании: «Из коридора доносился гул рукоплесканий [Р 4: 115], <…> Родриг Иванович бешено аплодировал [Р 4: 116], <…> Продолжайте, продолжайте, – зашептал Родриг Иванович [Р 4: 139]. Это восхищение доходит до экзальтации в бенефисе м-сье Пьера, когда он открывает свой истинный лик палача перед многочисленным собранием чиновников в пригородном доме заместителя управляющего городом во время «прощального ужина»: «Браво, браво! – раздавались кругом крики, и сосед поворачивался к соседу, выражая патетической мимикой изумление, восхищение» [Р 4: 161].

Набоков как будто осуществляет «перевод»- вербализацию 53-го листа «Какие золотые уста» из серии офортов Гойи, с комментарием: «Когда он говорит, он

настоящий златоуст, а когда выписывает рецепты – настоящий ирод!» Это оказывается возможным, вероятно, потому, что в «Капричос» политическая сатира, порожденная конкретным историческим временем (XVIII в.) и ситуацией в Испании, переплетаясь со сложной символикой и глубокой своеобразной фантастикой, выходит за рамки памфлета на отдельных лиц. Гойя создает собирательный образ всех человеческих пороков и страстей, темных сил, и, прежде всего, мракобесия под лицемерной личиной, поднимаясь до высот социально - философского обобщения вневременного характера.

Ряд листов серии посвящен жертвам инквизиции. «Капричос» этой тематики полны глубоким сочувствием к невинно осужденным и протестом против насилия над ними. Например, на листе 23 «Этому праху!» [Приложение: Иллюстрация № 2] Гойя изображает осужденного, посаженого на высоком помосте перед трибуналом инквизиции и слушающего неотвратимый приговор, который зачитывает ему стоящий на кафедре человек. Толпа, окружающая кафедру? неоднородна. Среди безобразных ханжеских и злобных лиц выделяется лицо человека около кафедры, своей печальной внимательностью контрастирующее со звериными обликами соседей. В поднятых вверх глазах чувствуется осуждение того, что происходит. Для контраста Гойя помещает рядом отвратительный нечеловеческий лик, полный чванного самодовольства.

На голове осужденного неизменный атрибут инквизиторской казни – высокий остроконечный колпак-короса с языками пламени. По-видимому, он приговорен к сожжению с предварительным удушением «по великой милости» отцов-инквизиторов. Сложный, изощренный и страшный язык знаков инквизиции на коросах и санбенито[483] хорошо понимал неграмотный народ. Если острия пламени были обращены вниз, то они показывали, что инквизиция согласна «смягчить» участь осужденного: он будет задушен и брошен в огонь уже мертвым. Языки пламени, взлетающие вверх, оповещали, что грешник будет сожжен живым;

[483] Санбенито – букв. «святой мешок», особенный саван желтого цвета с рыже-красным «андреевским» крестом, надевавшийся на осужденных инквизицией, на нем часто изображался человек, сжигаемый на костре и окруженный дьяволами (из истории испанской инквизиции).

карикатурные фигуры чертей свидетельствовали, что они окончательно овладели душой нераскаявшегося и что ему нет прощения.

Роман «Приглашение на казнь» начинается с объявления Цинциннату смертного приговора, и его смутным припоминанием судебного процесса, инквизиторского по «духу и букве закона», доведенного Набоковым в травестийно-театрализованном гротеске до абсурда: «Адвокат и прокурор, оба крашеные и очень похожие друг на друга (закон требовал, чтобы они были единоутробными братьями, но не всегда можно было подобрать, и тогда гримировались), проговорили с виртуозной скоростью те пять тысяч слов, которые полагались каждому. <…> и судья, следя за мгновенными репликами, вправо, влево мотал головой, и равномерно мотались все головы <…> Адвокат, сторонник классической декапитации, выиграл без труда против затейника прокурора, и судья синтезировал дело, <…> приблизившись вплотную, <…> произнес сырым шепотом: «С любезного разрешения публики, вам наденут *красный цилиндр* (курсив мой. – *О. Д.*)», – выработанная законом подставная фраза, истинное значение коей знал всякий школьник» [Р 4: 54].

В своем последнем завершённом «американском» романе «Смотри на арлекинов!» (1974), который некоторые исследователи считают пародией на автобиографию, игрой с читателем; другие, сообразно с признаниями героя-повествователя русско-американского писателя Вадима Вадимовича Блонского, – подведением итогов своих размышлений о жизни и творчестве: «Я пишу эту косвенную автобиографию – косвенную, ибо главный предмет ее не история обывателя, но миражи романтика и вопросы литературы» [А 5: 112], – предлагается список всех романов, шесть на русском и шесть на английском языках, написанных этим автором. Среди названий романов Вадима Вадимовича, без труда соотносимых с набоковскими, по принципу «скверной версии», например: «Тамара» – вместо «Машенька», или тематически: «Пешка берет королеву» – «Защита Лужина», – роман «Красный цилиндр» очевидно соотносим с «Приглашением на казнь». Очевидность эта связана с историей появления в романе «грациозной маленькой Эмми, двусмысленной утешительницы

приговоренного к казни», которой Вадим Вадимович посвящает несколько строк, а также пародийным определением основной идеи «Приглашения на казнь»: «Красный цилиндр» («The Red Top Hat»), – рассказ о том, как срубили голову» [A 5: 105]. Однако название требует комментария. Интересно, что как только роман «Красный цилиндр» получил успех и был приобретен для издания по-английски, автор предпочитает называть его несколько иначе – «The Red Topper». В отличие от «top hat» последнее слово «Topper» имеет следующие значения 1) «Цилиндр»; 2) «Человек, объект, находящийся на вершине»; и 3) «Остроумная ремарка, завершающая коммуникацию (*сленг*)». Последнее значение дает читателю, знающему творчество Набокова, возможность игрового истолкования названия. В дословном же переводе первоначальное оригинальное название романа «The Red Top Hat» – «Красная высокая шапка», отсылает к коросе – также высокому колпаку.

Можно предположить, что красный цилиндр – атрибут инквизиторской казни, смысл которого общеизвестен, - это короса нового времени, с претензией на эстетизм. Красный цвет, вероятно, отсылают к тому, что острия пламени взлетают вверх – Цинциннат не покаялся. Хотя его об этом не раз просили: «Покайся, Цинциннатик. Ну, сделай одолжение. Авось еще простят? А? подумай, как это неприятно, когда башку рубят. Что тебе стоит? Ну – покайся – не будь остолопом» [P 4: 108]. «Послушай, – ну послушай меня минуточку, – продолжала она <*Марфинька* – (курсив мой. – *О. Д.*)> с таким жаром, что речь ее становилась вовсе невнятной, – откажись от всего, от всего. Скажи им, что ты невиновен, а что просто куражился, скажи им, покайся, сделай это, – пускай это не спасет твоей головы, но подумай обо мне» [P 4: 171].

Инквизиторскую тему развивает и образ, отсылающий к Domini canes в последней главе романа. Цинцинната ведут по каменным переходам к месту казни, его сопровождает м-сье Пьер, Родриг и Родион и «несколько солдат, в *собачьих масках по регламенту* (курсив мой. – *О. Д.*)» [P 4: 179]. Ордену доминиканцев папа Григорий IX в 1232 году препоручил инквизицию. В народной этимологии название ордена «Dominicanes» истолковывалось как

Domini canes – «псы господни» (*лат.*). Это народное прозвище связано с эмблемой ордена: сидящая на раскрытой книге собака с факелом, – обозначавшая лишь то, что братья монахи верны Богу аки псы, несут миру свет, охраняя от ереси. Однако в народе эта эмблема воспринималась как демонстрация зловещего характера ордена. Доминиканцы беспощадно преследовали еретиков, фабрикуя при этом ложные обвинения и пытками вымогая у обвиняемых признание.

На листе 24 показана несчастная, приговоренная к удушению и посмертному сожжению женщина, ее шею обнимает ошейник, на голове – короса с языками пламени, обращенными вниз. Офорт имеет комментарий: «Эту святую сеньору жестоко преследуют, огласив историю ее жизни, ей оказывают триумф. Но если это делают, чтобы устыдить ее, то зря теряют время. Невозможно устыдить того, кому нечего стыдиться». Надпись на листе 24 безутешна: «Нет помощи». Это утверждение Гойи в романе «Приглашение на казнь» будто бы оборачивается вопросом, которым задается набоковский узник:

– Неужели никто не спасет? – вдруг громко спросил Цинциннат и присел на постели (рука бедняка, показывающего, что у него ничего нет).

– Неужели никто, – повторил Цинциннат, глядя на беспощадную желтизну стен и все же держа пустые ладони [Р 4: 122].

Принято считать, что ключом к «Капричос» является лист 43 [Приложение: Иллюстрация № 3], вероятно, фронтиспис первоначального замысла, и два подготовительных рисунка к нему. На листе изображен художник, сидящий за столом в позе глубокого раздумья, сна или отчаянья. Голова, опущенная на бессильно скрещенные руки, касается столешницы. Его окружают чудовищные нетопыри, уродливые, агрессивные совы, гигантские кошки. Офорт имеет надпись: «Сон разума рождает чудовищ». Комментарий Гойи продолжает эту мысль: «Автор спит. Его единственное желание состоит в том, чтобы стереть с лица земли пагубные суеверия и с помощью этого фантастического творения подготовить основу для торжества истины». На подготовительном рисунке к этому офорту (Прадо, № 471) мысль Гойи выявлена яснее: «Художник изобразил себя в знакомой нам неудобной позе, но он, по-видимому, не спит. Может быть,

он просто рухнул в отчаянии на рабочий стол, отбросив в сторону офортную доску. Пальцы судорожно сплетены, голова поникла. От нее исходит какое-то сияние, в котором возникают странные лица. Одно из них, несомненно, лицо Гойи, ироничное, даже насмешливое. Вот оно уже в другом ракурсе – перевернуто, а вокруг – безобразные маски, какой-то осел в человеческом одеянии, нетопыри и кот, хищно притаившийся позади»[484].

Исследователь Гойи, искусствовед И. М. Левина, восстанавливая историю воплощения офорта № 43, обнаружила, что подготовительные рисунки к «Капричос» сделаны на обеих сторонах листка бумаги. На обратной стороне упомянутого рисунка набросан другой. Это первоначальный вариант листа № 6 «Капричос» (Прадо, 470) «Никто себя не знает» [Приложение: Иллюстрация № 4]. Тонкими штрихами намечая места теней и света, начертал он фигуру человека в маскарадном костюме, со шпагой на боку, склонившегося перед сеньорой с маской на лице. За ним намечены фигуры арлекинов в высоких колпаках. Глаза и непомерно длинный нос одного из них подняты к небу. Комментарий к рисунку гласит: «Мир – это маскарад. Лицо, одежда, голос – все притворно. Все хотят казаться не тем, что они есть на самом деле. Все обманывают друга, и никто себя не знает».

И. М. Левина делает чрезвычайно интересное предположение о том, что именно здесь «исходная точка «Капричос». Изобразив самого себя в трудную и горестную минуту раздумья, сидящим за рабочим столом, уронив голову на руки с судорожно скрещенными в душевной муке пальцами, Гойя мог перевернуть этот же самый листок и набросать другой рисунок, образно передающий мучавшую его мысль: мир – это маскарад. Дальше Гойе предстояло развернуть на многих листах показ ложности и уродства этого мишурного мира и противопоставить ему истину»[485].

Из умозаключений Цинцинната: «Я окружен какими-то убогими призраками, а не людьми. Меня терзают, как могут терзать только бессмысленные

[484] Я – Гойя: Жизнь Гойи в автопортретах / сост., пер., авт. коммент. И. Н. Зорина. – М. : Радуга, 2006. – С. 67.
[485] Левина И. М. Гойя. – Л.; М. : Искусство, 1958. – С. 105.

видения, дурные сны, отбросы бреда, шваль кошмаров – и все то, что сходит у нас за жизнь. В теории – хотелось бы проснуться» [Р 4: 63].

Представляется, что и основная идея «Капричос», явленная в листе № 43 и подготовительных рисунках к нему; и концепция, воплощенная в серии офортов: трагическое ощущение борьбы света и мрака, художника и мучающих его чудовищ, в маскарадных костюмах и без, разоблаченных, изображенных как клубящийся вихрь исчадий ада, – переосмысливаются в романе «Приглашение на казнь», становясь частью нарративной стратегии.

История любви Цинцинната к Марфиньке также находит параллель с офортами Гойи. Несколько «Капричос» связаны с личной любовной драмой художника. Знаменитый офорт «Сон лжи и непостоянство» [Приложение: Иллюстрация № 5] не был опубликован. Исследователи Гойи считают, что здравый смысл и стыд за ожесточенное обвинение красавицы герцогини Альбы в распутстве и обмане удержали его. В музее Прадо есть предварительный рисунок к этому офорту. «На нем изображена на ложе молодая женщина, нежно склонившаяся над пожилым мужчиной, в котором угадываются черты самого художника. Он страстно сжимает руку красавицы, стараясь удержать счастливое мгновение, но лицо его искажено страданием. Левая рука возлюбленной, чье лицо раздваивается, словно лик Януса, откинута в противоположную сторону и тянется, сплетаясь с рукой упавшего перед ней на колени странного существа с женским телом, но явно мужским лицом. У «соперницы» лицо-маска тоже двулика и лжива: она с презрением смотрит на страдающего влюбленного и смеется вместе с ведьмами, окружающими ее. Справа из-за ложа высовывается физиономия плута, приложившего палец к губам, пародия на Амура, а на переднем плане – ухмыляющаяся маска, змея и две жабы»[486].

Образ измен Марфиньки в воспоминаниях Цинцинната также гротескно фантастичен: «Сосчитать, сколько было у нее… Вечная пытка: говорить за обедом с тем или другим ее любовником, казаться веселым, щелкать орехи, приговаривать, – смертельно бояться нагнуться, чтобы случайно под столом не

[486] Я – Гойя… С. 61–62.

увидеть нижней части чудовища, верхняя часть которого, вполне благообразная, представляет собою молодую женщину и молодого мужчину, видных по пояс за столом, спокойно питающихся и болтающих, – и нижняя часть – это четырехногое нечто, свивающееся, бешеное» [Р 4: 81].

На листе 9 «Тантал» [Приложение: Иллюстрация № 6] в женской обнаженной мертвой фигуре на коленях Тантала также узнается герцогиня Альба. Это один из подготовительных вариантов знаменитого портрета Альбы «Обнаженная Маха». В комментариях к гравюре Гойя дает свою версию разрыва отношений: «Если бы он был более учтив и менее навязчив, она, может быть, ожила бы, то есть не оставила бы его».

В античной мифологии Тантал – персонаж, осужденный богами на вечную жажду и голод, символ неудовлетворенного желания. Причина «танталовых мук» Цинцинната не столько вечные измены Марфиньки (интермедиальные параллели: лист 72 «Тебе не уйти» с комментарием «Конечно, не уйдет та, которая сама хочет быть пойманной»; лист 2 «Они говорят «Да» и протягивают руку первому встречному»), сколь невозможность оживить Марфиньку – куклу: «Марфинька, в каком-то таком кругу мы с тобой вращаемся, - о, если бы ты могла вырваться на миг, <…> на миг вырвись и пойми, что меня убивают, что мы окружены куклами и что ты кукла сама. Я не знаю, почему я так мучился твоими изменами, то есть, вернее, я-то сам знаю почему, но не знаю тех слов, которые следовало бы подобрать, чтобы ты поняла, почему я так мучился. <…> «Меня убивают!» - еще раз: «…убивают!» <…> но ничего, у меня хватит, Марфинька, силы на такой с тобой разговор, которого мы еще никогда не вели» [Р 4: 133].

Марфинька для Цинцинната – потенциальная несбывшаяся кукольная Мария Магдалина. Поэтому он писал ей, звал, кричал, надеясь через страх и боль сострадания оживить Марфиньку – куклу. Он верил, что его любовь способна на чудо, и тогда сбывшаяся Марфинька – Мария Магдалина – была бы спасена. «Танталовы муки» в том, что Марфиньку не спасти, не оживить, не вырвать из круга кукольной заданности.

Набоков создает мир Марфиньки в стилистике, близкой живописи сюрреализма: «Ее мир. Ее мир состоит из простых частиц, просто соединенных; простейший рецепт поваренной книги сложнее, пожалуй, этого мира, который она, напевая, печет, – каждый день для себя, для меня, для всех» [Р 4: 81]. Марфинька – часть сновидческой, «безответственно-несостоятельной» реальности: обыкновенные предметы, обыкновенная реальность, но вдруг что-то меняется, как будто искривилась зеркальная поверхность и все вокруг вещественно-телесное «сходит с ума». Это сверхреальность, рожденная миром подсознательного, слиянием сна и действительности – это сюрреализм.

Свидание с Марфинькой, мучительно ожидаемое, много раз обещанное и отмененное, ставшее одним из орудий пытки все же произошло в IX главе. Во сне или в действительности? Или в той реальности, где сон и действительность не чередуются друг с другом?..

«На свидание явилась вся семья Марфиньки, со всею мебелью. <…> Как они ввалились! Старый отец Марфиньки – огромная лысая голова, мешки под глазами, каучуковый стук черной трости; братья Марфиньки – близнецы, совершенно схожие, но один с золотыми усами, а другой со смоляными; дед и бабка Марфиньки по матери <…> Марфинькины дети – хромой Диомедон и болезненно полненькая Полина; наконец, сама Марфинька, в своем выходном черном платье, с бархоткой вокруг белой холодной шеи и зеркалом в руке; при ней неотступно находился очень корректный молодой человек с безукоризненным профилем. <…> Между тем все продолжали прибывать мебель, утварь, даже части стен. Сиял широкий зеркальный шкаф, явившийся со своим личным отражением (а именно: уголок супружеской спальни, – полоса солнца на полу, оброненная перчатка и открытая в глубине дверь)» [Р 4: 104 – 105].

Это меблированное свидание – не что иное, как визуализированная материализация мира Марфиньки. Все то, с чем ассоциировалась Марфинька в сознании Цинцинната, – «ее мир» – воссоздается по законам сюрреализма.

Одна из особенностей образной системы сюрреализма – разрушение привычных связей между явлениями, замена их абсурдными взаимосочетаниями.

При этом конкретно, почти натуралистически достоверно передается предметный мир. Это так называемый прием «обмана зрения». В иррациональную систему образов вводится изображение предметов, мотивов подчеркнуто будничных, тривиальных, - все это призвано утвердить реальность абсурда.

В этой же IX главе можно увидеть прием, похожий на сюрреалистическое «удвоение образа» в живописи. Все посетители, «ввалившиеся» в камеру, образуют один огромный испуганно-агрессивный, грязноватый, ханжеский, угрожающе-пошлый мир Марфиньки.

Бедный Цинциннат с наивной настойчивостью страдающего влюбленного твердивший: «Марфинька, на два слова, умоляю тебя <…> Я хочу вас попросить… мне нужно наедине…» [Р 4: 109]. Ему не справиться с этим материализовавшимся чудовищем.

В катехизисе сюрреализма «весь мир – есть отпечаток женщины, все ею пронизано» (Л. Арагон). В «Приглашении на казнь» Марфинька – цель жизни и одна из причин смерти Цинцинната. Набоков будто продолжает утверждаемое сюрреалистами положение: женщина неизбежно отпечаток «всего мира». Он создает роман – «сомнение». Подвергнуты сомнению (проверке) две истины, в которые уверовали сюрреалисты: «Бессмертие души и всемогущество любви!» (А. Бретон). Любовь «на проверку» оказалась не всемогуща, но душа - все же, бессмертна.

Мистериальный финал романа взывает к живописным полотнам Эль Греко, осмысливающего проблему технических и живописных средств воплощения «выхода из себя». И, прежде всего, к его двум работам: «Погребение графа Оргаса» (1586) [Приложение: Иллюстрация № 7] и «Восстание из гроба» [Приложение: Иллюстрация № 8] (1595–1598), глубочайшим творениям испанской религиозной мысли и живописи.

Первая картина композиционно разделена на два мира, на верх и низ горизонтальной линией голов испанских грандов в белых воротниках, для того, чтобы представить двойной портрет скончавшегося графа Оргаса: земной, мертвый у нижнего края, – и потусторонний оживший около престола

всевышнего в полуциркуле окаймляющего верха картины. Здесь, на земле, в обстановке пышных посмертных почестей, тело его в черненых роскошных латах на руках у сверкающих золотом облачений высших сановников церкви. И он же там – высоко в небе, коленопреклоненный перед высшим судией, нагой, вышедший из бренной смертной оболочки, оживший к новой жизни потустороннего бытия.

Композиция картины «Погребение графа Оргаса» соотносится с «двойным» же портретом Цинцинната во время казни: положив голову на плаху, «один Цинциннат стал считать, а другой Цинциннат уже перестал слушать удаляющийся звон ненужного счета – и с неиспытанной дотоле ясностью <…> подумал: «Зачем я тут? Отчего так лежу?» – и, задав себе этот простой вопрос, он отвечал тем, что привстал и осмотрелся. Кругом было странное замешательство. Сквозь поясницу еще вращавшегося палача просвечивали перила.<…> Цинциннат медленно спустился с помоста и пошел по зыбкому сору.<…> Мало что осталось от площади. Помост давно рухнул в облаке красноватой пыли. <…> Все расползалось. Все падало. Винтовой вихрь забирал и крутил пыль, тряпки, крашеные щепки, мелкие обломки позлащенного гипса, картонные кирпичи, афиши; летела сухая мгла; и Цинциннат пошел среди пыли и падших вещей, и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» [Р 4: 187].

Последний уход Цинцинната может быть также «прочитан» как интермедиальная аллюзия на картину Эль Греко «Восстание из гроба» (1595–1598). У ног обнаженного Христа, в раздирающемся плаще, взлетающем в клубящееся беспредметно облачное пространство неба – месиво человеческих тел, голеней, плеч, грудных клеток, запрокинутых голов и вздернутых рук. И в противоположность этому опрокинутому миру – изумительный взлет в небо фигуры Христа.

«Трепетавшие полотна» в сцене последнего ухода Цинцинната в романе Набокова и победоносное знамя в картине Эль Греко требуют своего комментария. В современном языке «поднять знамя (флаг), идти под знаменем»

может означать «выступить за какие-либо убеждения». Возможно, *знамя* становится синонимом *зна́мения*, манифестации идей, учения – происходит некая метонимия второго порядка.

Известно, что Набоков прекрасно разбирался в изобразительном искусстве, знал его историю, брал уроки живописи до пятнадцати лет (его учил Мстислав Добужинский). Интерес Набокова к Эль Греко и к Ф. Гойе мог быть как непосредственным, так и опосредованным: сенсационное открытие Эль Греко в Европе началось с организации выставки в 1902 г. в музее Прадо. До этого времени Эль Греко был знаком лишь немногим специалистам. А. Н. Бенуа в «Истории живописи всех времен и народов», вышедшей в 1912 году, пишет: «Еще недавно Греко был знаком одним лишь специалистам.<…> Ныне же в Доменико Теотокопули, более известном под прозванием EL GRECO, все уже привыкли видеть одно из высших достижений живописной мощи, одного из первейших гениев искусства. <…> Пристрастие нашего времени к Греко имеет двоякую природу – внутреннего и внешнего. Нас, с одной стороны, увлекают и убеждают религиозные экстазы этого припадочного мастера, в котором столько юродства, столько выверта и надрыва. Еще более нас пленяет его красочная палитра, любить которую мы научились через вполне нашего Сезанна». А. Н. Бенуа считает, что сходство «красочного вкуса» Греко и Сезанна не подлежит спору – это очевидно, как и то, что Эль Греко – «духовный предок» Сезанна.

А. Н. Бенуа также находит объяснение «взрыву популярности» Эль Греко в десятые годы XX века: «Именно потому наше время так и жадно на Греко, что при глубоком отчаяньи, которое владеет теперь душами, мы надеемся заразиться от него пламенностью веры, познать через него радости экстаза»[487].

Последний уход Цинцинната не столь триумфален, как движение Христа в картине Эль Греко «Восстание из гроба». И едва ли он вызывает «радость экстаза». Но всё же такой финал развеивает «дурные сны» и «страх чего-то после смерти» (Шекспир)[488], дает ответ на вечный гамлетовский вопрос.

---

[487] Бенуа А. Н. История живописи всех времен и народов : в 4 т. – СПб. : Нева, 2004. – Т. 3. – С. 65–66.
[488] Шекспир У. Полн. собр. соч. : в 8 т. – М. : Искусство, 1960. – Т. 6. – С. 71.

3. 3. 2. Диалоги с Шекспиром

Цинциннат срывает маски, обнаруживая истинное положение вещей, выносит приговор миру, где зло закономерно, негодует против всесилия зла, ищет выход, - все это позволяет увидеть в романе «вечные» проблемы, осмысливаемые не только Гойей, но и в полной мере, Шекспиром в трагедии «Гамлет, принц Датский».

На возможность интертекстуальной интерпретации Набоковым тем «Гамлета» указывает и намеренно-ироничная отсылка к имени принца Датского в романе: посаженные во главу стола во время «прощального ужина» Цинциннат и м-сье Пьер были одеты «в гамлетовки» [Р 4: 159], и обращение к герою Шекспира в рассказе - «спутнике». Как известно, некоторые романы Набокова тесно связаны с рядом рассказов, которые являются либо предварительными эскизами романов, либо дополнениями к ним. Очевидные «спутники» «Приглашения на казнь» – рассказы «Облако, озеро, башня» (1937), «Истребление тиранов» (1937), «Terra incognita» (1931).

Герой «Истребления тиранов», подобно Цинциннату, учитель, но только рисования, в провинциальной гимназии – «перебирая в воображении все виды истребительных средств», убеждаясь в невозможности их применения («расстояние почти невообразимое, <…> к нему не подпускают близко, <…> несметная стража, соглядатаи») – сравнивает себя с Гамлетом: «Я вял и толст как шекспировский Гамлет. Что я могу?». Эта неожиданная основа для сравнения, пародирующая гамлетовскую рефлексию, также позволяет рассмотреть некоторые темы «Приглашения на казнь» в параллели с темами трагедии Шекспира.

Например, тема маскарадного притворства, театральной травестии, противостояния лжи, царящей в Датском королевстве, и правды, носителем которой является Гамлет – одна из основных в трагедии Шекспира:

Я не хочу
Того, что кажется. <…>

И все обличья, виды, знаки скорби
Не выразят меня; в них только то,
Что кажется и может быть игрою;
То, что во мне, правдивей, чем игра;
А это все – наряд и мишура.
(Перевод М. Лозинского)[489].

В романе Набокова Цинциннат – единственный человек в мире распоясавшихся актеров-теней, добровольно исполняющих роли палачей. Перефразируя Шекспира, можно сказать: «Весь мир «Приглашения на казнь» - театр, а управляют этим мнимым, кажущимся миром актеры. Цинциннату организуют «бенефис», ему отведена роль несчастного Пьеро в разыгрываемой комедии масок. Ибо Цинциннат «бедный, смутный, Цинциннат сравнительно глупый, - как бываешь во сне доверчив, слаб и глуп» [Р 4: 118], маленький, «легкий, как лист» Цинциннат, который «мог сойти за болезненного отрока» [Р 4: 83], этот Цинциннат – жертва. Но театральные коды, организующие внешний по отношению к герою мир связаны с художественной декоративностью и двухмерным разворотом действия на плоскости. Цинциннат же многомерен. И потому не имеющие перспективы актеры-тени, не обогащенные опытом постижения глубинного, принимают кажущееся за сущностное, не видя под маской Пьеро трагедии Гамлета.

Интересно рассмотреть стилистику портретов «многомерного» Цинцинната. Набоков ищет в живописи дополнительные возможности для выражения метафизических идей, восходящих к неоплатонизму[490], определяющих сущность героя.

«Какое недоразумение! – сказал Цинциннат и вдруг рассмеялся. Он встал, снял халат, ермолку, туфли. Снял полотняные штаны и рубашку. Снял, как парик, голову, снял ключицы, как ремни, снял грудную клетку, как кольчугу. То, что осталось от него, постепенно рассеялось, едва окрасив воздух. Цинциннат сперва

[489] Шекспир У. Полн. собр. соч. : в 8 т. Т. 6. С. 17.
[490] О развитии платонических идей в романе «Приглашение на казнь» см. в статье: Козлова С. Гносеология отрезанной головы и утопия истины в «Приглашении на казнь», «Ultima Thule» и «Bend Sinister» В. В. Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra. [Т. 2]. С. 782.

просто наслаждался прохладой; затем, окунувшись совсем в свою тайную среду, он в ней вольно и весело…» [Р 4: 62].

Представляется, что рассеявшийся «остаток» Цинцинната, окрасивший воздух, – это свет как субстанция. В христианстве существует категория, о которой размышлял Августин: illuminatio – «внутренний свет, субстанционально единый с божественным, но существующий не во внешнем мире, не в универсуме неоплатонической эманации, а в душе»[491]. Тогда видимое тело выполняет функцию покрова, за которым – незримое.

Организаторы и участники «бенефиса» неспособны узреть этот свет. Для них Цинциннат «как будто был вырезан из кубической сажени ночи, непроницаемый» [Р 4: 56]. «Чужих лучей не пропуская, а потому в состоянии покоя производя диковинное впечатление одинокого темного препятствия в этом мире прозрачных друг для дружки душ, он научился все-таки притворяться сквозистым, для чего прибегал к сложной системе оптических обманов, но стоило на мгновение забыться, не совсем так внимательно следить за собой, за поворотами хитро освещенных плоскостей души, как сразу поднималась тревога» [Р 4: 55].

«Прозрачные души» актеров-теней в любом индивидуально-субъективном содержании усматривают угрозу. Узнаваемость и предсказуемость – необходимые условия развития сюжета дурной пьесы. Созерцание же полноты света - illuminatio Цинцинната – приводит к ослеплению («кубической сажени ночи»). Такой же результат (темнота, черный мрак, ослепление) дает прямой взгляд на яркое солнце.

И потому «гносеологическая гнусность» – поэтически-философское, иронично-игровое определение Набоковым состава преступления Цинцинната, имеет визуально-художественный комментарий: «непроницаемость, непрозрачность, препона».

Эпизод обнажения Цинцинната до «остатка» можно рассматривать как реализацию метафоры «освобождение духа из глазниц плоти» из размышлений

[491] Ямпольский М. Наблюдатель: Очерки истории видения. С. 54.

Делаланда, к услугам которого прибегает Набоков, цитируя фрагменты трактата «Discours sur les ombres» (Рассуждения о тенях): «Наиболее доступный для наших домоседных чувств образ будущего постижения окрестности, долженствующей раскрыться нам по распаде тела, это – освобождение духа из глазниц плоти и превращение наше в одно свободное сплошное око, зараз видящее все стороны света» [Р 4: 484]. Смертник, снявший, как одежду, части скелета, совершает «преступное упражнение» – «освобождение духа».

В романе явлено и другое «упражнение», подготавливающее душу к последнему «уходу» – побеги в сны. Сон в мифологии, как известно, родной брат смерти. Мотив сна избавляющего от страданий, звучащий в монологе Гамлета, развивается в «Приглашении на казнь», обогащаясь кальдероновским – «жизнь есть сон. Смерть – пробуждение»: «Я давно свыкся с мыслью, что называемое снами есть полудействительность, обещание действительности, ее преддверие и дуновение» [Р 4: 100].

Сновидческий мир Цинцината связан с полнотой света и небесной синью, с многомерной родственностью мира «Там»: «Темная тюрьма, в которую заключен неуемно воющий ужас, держит меня и теснит. Но какие просветы по ночам, какое… Он есть мой сонный мир, его не может не быть, <…> Сонный, выпуклый, синий, он медленно обращается ко мне. Это как будто в пасмурный день валяешься на спине с закрытыми глазами, – и вдруг трогается темнота под веками, понемножку переходит в томную улыбку, а там и в горячее ощущение счастья, и знаешь: это выплыло из-за облаков солнце. Вот с такого ощущения начинается мой мир: постепенно яснеет дымчатый воздух, – и такая разлита в нем лучащаяся, дрожащая доброта, так расправляется моя душа в родимой области» [Р 4: 101].

Причастность, родственность Цинцинната миру «Там» явлена в портрете в XI главе, когда он перестал таиться, и его «плотская неполнота» стала очевидна. Этот портрет «хитро освещенных плоскостей души» создан по принципам, очень близким аналитическому кубизму Пикассо. Вспоминается другой портрет -– Амбруаза Воллара (1910) [Приложение: Иллюстрация № 9], состоящий из

полупрозрачных дымчатых ломаных плоскостей. Каждая из этих плоскостей – до конца не завершенная, незамкнутая геометрическая фигура, перетекающая своей разомкнутой гранью в другие формы. Образ, находящийся в постоянном становлении.

«Это было так, словно одной стороной своего существа он неумолимо переходил в другую плоскость, как вся сложность древесной листвы переходит из тени в блеск, так, что не разберешь, где начинается погружение в трепет другой стихии. Казалось, что вот-вот, в своем передвижении по ограниченному пространству кое-как выдуманной камеры, Цинциннат так ступит, что естественно и без усилия проскользнет за кулису воздуха, в какую-то воздушную световую щель, – и уйдет туда с той непринужденной гладкостью, с какой передвигается по всем предметам и вдруг уходит как бы за воздух, в другую глубину, бегущий отблеск поворачиваемого зеркала» [Р 4: 119].

Не только стилистически, но и эстетически этот портрет близок аналитическому кубизму. В замечательной книге о Пикассо, в главе «Метаморфозы кубизма» Н. Дмитриева размышляет о философской интенции, которая лежит в основе метода: «Пикассо предпринимал рискованный поход в страну платоновских «прообразов», изначальных идей предметов, которым силой воображения даровалась живописная плоть. <…> Он разрушает устойчивость зримых явлений, но хочет утвердить мир умопостигаемый. Для этого ищет скрытых структурных законов и делает их зримыми». Она называет портрет А. Воллара «почти космической поэзией»[492]

Портрет в главе XI также развивает и тему illuminatio Цинцинната: «Прозрачное побелевшее лицо Цинцинната, с пушком на впалых щеках и усами такой нежности волосяной субстанции, что это казалось, растрепавшийся над губой солнечный свет; <…> образ, всю непристойность которого трудно словами выразить, – она складывалась из тысячи едва приметных, пересекающихся мелочей, из светлых очертаний как бы не совсем дорисованных, но мастером из мастеров тронутых губ, из порхающего движения пустых, еще не подтушеванных

[492] Дмитриева Н. Метаморфозы кубизма // Дмитриева Н. Пикассо. – М. : Наука, 1971. – 240 с.

рук, из разбегающихся и сходящихся вновь лучей в дышащих глазах <…> голубые, как самое голубое, пульсировали жилки, чистая, хрустальная слюна увлажняла губы, трепетала кожа на щеках, на лбу, окаймленном растворенным светом» [Р 4: 119].

Здесь можно увидеть интермедиальную аллюзию на другой источник: живописные поиски Тёрнера, направленные в сторону воплощения на холсте или бумаге ощущения светового носителя («источника света»). В иллюстрациях Тёрнера к поэме Мильтона «Потерянный рай» (1835) и в поэме Кемпбелла «Радости надежды – Синайский гром» (1837) представлено явление Бога едва видным прозрачным абрисом в световом потоке, льющемся сквозь облака. Фигура его почти неразличима, растворена в свете. Название иллюстраций к поэме Мильтона подтверждает аллюзии:

1. The Expulsion from Paradise – Изгнание из Рая [Приложение: Иллюстрация № 10].
2. The Temptation on the Mountain – Искушения на горе [Приложение № 11].

Экспериментами в области светофании были увлечены многие художники начала XIX века. «Светофаническая» живопись сложилась как символическая система, уходящая своими корнями в философские проблемы века: оппозиции света и тьмы, переосмысления свойств покрова, который становится важной метафорой отношения духа и материи, - и имела устойчивую систему значений. М. Ямпольский, исследуя ассимиляцию «светофанических» мотивов живописи диорамами и механического переноса их в театр, пишет: «Превращение философских и эстетических опытов в материал театрального зрелища вульгаризировало и символику, и сам смысл художественных исканий <…> Мотивная система световой проблематики в 20-30-х годов XIX века постепенно переходит в театр, где тиражируется и вырождается»[493].

Учитывая тот факт, что мир, окружающий Цинцинната, «наскоро сколоченный и покрашенный» [Р 4: 73], – такой вульгаризированный сеанс диорамы, длящийся несколько минут, находим в романе Набокова: «Сначала в

[493] Ямпольский М. Наблюдатель: Очерки истории видения. С. 82.

саду, потом за ним, потом еще дальше, вдоль дорожек, в дубравах, <…> зажигались рубиновые, сапфировые, топазовые огоньки, постепенно цветным бисером выкладывая ночь. <…> Огоньки занимали все большую площадь: вот потянулись вдоль отдаленной долины, вот перекинулись в виде длинной брошки на ту сторону, вот уже повыскакивали на первых склонах, – а там пошли по холмам, <…> обнюхивали вершины, переваливая через них! <…> В течение трех минут горел разноцветным светом добрый миллион лампочек, искусно рассаженных в траве, на ветках, на скалах и в общем размещенных таким образом, чтобы составить по всему ночному ландшафту растянутый грандиозный вензель из П. и Ц. Затем все разом потухли, и сплошная темнота подступила к террасе.» [Р 4: 165].

Диорамы, с фиксаций световых эффектов и трансформацией, в начале XIX века были связаны с мистериальной традицией. Вероятно, эта традиция пародируется Набоковым в эпизоде прощальной трапезы накануне казни.

Трапеза эта отсылает к идее евхаристического жертвоприношения, где смешаны два разных представления, исследование которых проводит К. Г. Юнг. Одно из них – deipnon – означает «трапезу» участников жертвоприношения, на которой, как считалось, присутствовало само божество. Другое – thysia – от глагола thyein, «жертвовать», «закалывать жертву», но также и «вспыхивать». Жертвенному огню предавались подносимые богам дары. На более позднем этапе фимиамная форма жертвоприношения символизировала духовность питания. «Во времена первоначального христианства и даже в Средние века дух (pneyma) мыслился как нечто тонкоматериальное, дымоподобное»[494].

Двойственность значения мессы как deipnon и thysia заложена в словах таинства: «to soma to hyper hymon, Тело, которое в вашу пользу (дано было), что может означать «которое дано было вам в пищу» или же «которое за вас дано было Богу». Таким образом, – пишет К. Г. Юнг, – идея трапезы сообщает слову

[494] Юнг К. Г. Символ превращения в мессе. С. 238.

«тело» значение sarx, то есть «плоти» <…> У Павла soma и sarx практически отождествляются»[495].

Ритуальное священнодействие мессы постепенно, шаг за шагом, преображает исходную ситуацию: Дары (первоначально природные объекты: хлеб и вино), священник – обычный человек, хоть и несущий на себе «character indelibilis» священства, община верующих, не очищенная от грехов, - преображаются в кульминационный момент, когда сам Христос, в качестве жертвующего и жертвуемого одновременно, устами священника произносит ключевые слова. Священник и община, дары и алтарь, очищены, освящены, возвышены, одухотворены молитвами и обрядами мессы, и «в качестве мистического единства, они подготовлены к эпифании Господа. Поэтому произнесение слов освящения <*хлеба и чаши* (курсив мой. – *О. Д.*)> означает речь самого Христа, говорящего от первого лица, а вместе с тем и его живое присутствие в мистическом теле, состоящем из священника, общины верующих, хлеба, вина, фимиама и представляющем приносимое в жертву мистическое единство. <…> Жертвенный акт совершается не священником, а самим Христом <…> священник есть лишь «causa ministerialis» (служебная причина) превращения»[496].

В мессе жертвующий и жертвуемый составляют мистическое единство – в «Приглашении на казнь» палач и жертва разведены, хотя их взаимодействие также ритуализовано: они должны стать друзьями, на прощальной трапезе их близость подчеркнута «гамлетовками» – единым одеянием, инициалы П. и Ц. зеркально отображаются друг в друге[497].

Прощальная трапеза и связь между Цинциннатом и м-сье Пьером аллюзивно претендуя на мессу, является пародией на нее, ибо не содержит в себе Таинство и чудо преображения. В театрализованном мире романа чудо заменяют

[495] Там же. С. 239.
[496] Там же. С. 250.
[497] См. об этом подробнее: Джонсон Д. Б. Альфа и Омега «Приглашения на казнь» // Джонсон Д. Б. Миры и антимиры Владимира Набокова. С. 48–68.

фокусы палача, который все же, оказывается «causa ministerialis» (служебной причиной) освобождения преображенного «многомерного» Цинцинната.

«Многомерность» Цинцинната, обреченного на пребывание в театрально-двухмерном мире, трагична и вновь обращает к шекспировскому «Гамлету». Несообразность реальности и идеала жизни, заставляет воспринимать каждого – и Гамлета, и Цинцинната – реальность как «тюрьму». В романе «Приглашение на казнь» помимо диахронного, растянутого во времени повествования «Цинциннат в тюрьме», Набоков создает символический портрет узника и как синхронный текст живописного полотна: «Цинциннат стоял на цыпочках, держась маленькими, совсем белыми от напряжения руками за черные железные прутья, и половина лица его была в солнечную решетку, и левый ус золотился, и в зеркальных зрачках было по крохотной золотой клетке, а внизу, сзади, из слишком больших туфель приподнимались пятки» [Р 4: 59].

Заключенный в тюрьму за «гносеологическую гнусность» Цинциннат осознает, что свободы он был лишен с рождения. «С ранних лет, чудом смекнув опасность, Цинциннат бдительно изощрялся в том, чтобы скрыть некоторую свою особость. <…> С течением времени безопасных мест становилось все меньше, всюду проникало ласковое солнце публичных забот, и было так устроено окошечко в двери, что не существовало во всей камере ни одной точки, которую наблюдатель за дверью не мог бы взглядом проткнуть» [Р 4: 55 – 56].

И Гамлет, и Цинциннат развивают «вечную» тему «человека-узника» в мировой культуре[498].

Гамлет

Дания – тюрьма.

Розенкранц

Тогда весь мир – тюрьма.

Гамлет

И превосходная: со множеством затворов, темниц и подземелий, причем Дания – одна из худших.

(Перевод М. Лозинского)[499].

---

[498] См. об этом: Бицилли П. М. Сирин. Приглашение на казнь. Соглядатай // Современные записки (Париж). – 1939. – Кн. 68. – С. 474–477.

[499] Шекспир У. Полн. собр. соч. : в 8 т. Т. 6. С. 57.

Но «драгоценность Цинцинната, <…> его плотская неполнота <…> главная его часть находилась совсем в другом месте, а тут, недоумевая, блуждала лишь незначительная доля его» [Р 4: 118], – дает уникальную способность не вписываться ни в какую тюрьму как данность. Этот «невписанный» Цинциннат, в котором «все дышало тонкой, сонной, - но, в сущности, необыкновенно сильной, горячей и своеобытной жизнью» [Р 4: 119], вызывающий раздражение и страх комедиантов, обладает удивительной духовной силой, проявляющейся в осуществлении экзистенциального выбора под нависшим топором и в верности предначертанному и избранному пути. Цинциннат, как и Гамлет, оказывается способен не предать в себе высокое «отцовское» начало: у Шекспира «Он <*отец* (курсив мой. – *О. Д.*)> человек был, человек во всем // Ему подобных мне уже не встретить»[500]; у Набокова «Он <*отец* (курсив мой. – *О. Д.*)> тоже, как вы, Цинциннат» [Р 4: 127].

Несовершенство мира рождает у Гамлета отчаянные вопросы о смысле человеческого бытия, о праве посягнуть на свою жизнь. Размышления о смерти обнаруживают сомнения в бессмертии души и страх, внушенный «неоткрытою страной // из чьих пределов путник ни один // не возвращался»[501]. Эти вопросы и сомнения звучат в гамлетовском монологе «Быть или не быть» и избирательным эхом в едином внутреннем монологе Цинцинната, разлетевшимся по главам романа листками тюремных записей.

Быть или не быть? Вот в этом
Вопрос: что лучше для души – терпеть
Пращи и стрелы яростного рока
Или, на море бедствий ополчившись,
Покончить с ними? Умереть: уснуть;
не более; и если сон кончает
тоску души и тысячу тревог,
нам свойственных, - такого завершенья
нельзя не жаждать. Умереть, уснуть;
уснуть: быть может, сны увидеть, да,
вот где затор; какие сновиденья
нас посетят, когда освободимся
от шелухи сует? Вот остановка.

[500] Шекспир У. Полн. собр. соч. : в 8 т. Т. 6. С. 20.
[501] Набоков В. Круг: Поэтические произведения; Рассказы / Сост., примеч. Н. И. Толстой; Вступ ст. А. Г. Битова. – Л. : Худож. лит., 1990. С. 212.

Вот почему напасти так живучи;
Ведь кто бы снес бичи и глум времен,
Презренье гордых, притесненья сильных,
Любви напрасной боль, закона леность,
и спесь властителей, и все, что терпит
достойный человек от недостойных,
когда б он мог кинжалом тонким сам
покой добыть? Кто б стал под грузом жизни
кряхтеть, потеть, - но страх, внушенный чем-то
за смертью – неоткрытою страной,
из чьих пределов путник ни один
не возвращался, - смущает волю
и заставляет нас земные муки
предпочитать другим, безвестным. Так
всех трусами нас делает сознанье,
на яркий цвет решимости природной
ложится бледность немощная мысли,
и важные, глубокие затеи
меняют направленье и теряют
названье действий. Но теперь – молчанье…
Офелия…
В твоих молитвах, нимфа,
Ты помяни мои грехи.
(Перевод В. Набокова)

Гамлетовский мотив «тоски души» пронизывает всю художественную ткань романа «Приглашение на казнь», но гамлетовское сомнение в послесмертии исключено. Настойчивость требований сообщить точный день казни, дабы душу не взяли врасплох, скрывает страх, но не сомнение, ибо смерть для Цинциннат – лишь испытание, хотя и «сверхмучительное». Набоков вступает в диалог с Шекспиром: у приговоренного к отсечению головы осмысление вопроса «Быть или не быть» перенесено в сферу не столько метафизических исканий, но прозрений, избавляющих от мук сомнения, укрепляющих веру: смерти нет. Его последняя запись на чистом листке равна одному слову – «…смерть», которое он сразу вычеркнул, мысленно заменяя более точным, «тутошним» – «казнь, <…> боль, разлука» [Р 4: 175].

В призрачном, обманном мире, и Цинциннат, и Гамлет, пытаются найти нечто несомненное – помимо реальности смерти – каждый из них мечтает о любви. У Цининната любовь «безысходная, гибельная, непоправимая» [Р 4: 82], трагически-шутовская, идеально-поэтическая, с неоплатоническими коннотациями: «Что я тебе скажу? Что ты мне скажешь?... Наперекор всему я

любил тебя… И когда-нибудь состоится между нами истинное, исчерпывающее объяснение, – и тогда уж мы сложимся с тобой, приставим себя друг к дружке, решим головоломку: повести из такой-то точки в такую-то… чтобы ни разу… или – не отнимая карандаша… или еще как-нибудь… соединим, проведем, и получится из меня и тебя тот единственный наш узор, по которому я тоскую» [Р 4: 79].

Любовь в романе Набокова, в отличие от трагедии Шекспира, привязывает к жизни прочнее, чем «страх чего-то после смерти», но она обречена в этом – нет, не «расшатавшемся», – свихнувшемся мире. Там, где палач м-сье Пьер должен «по закону и обычаю» стать лучшим другом приговоренного к смерти узника, чистота Марфиньки, первой и единственной любви Цинцинната – неизбежно миф. Марфинька, как и Офелия в «Гамлете» – кукла, инструмент манипуляций и шантажа по отношению к герою.

Влюбленный Гамлет пишет стихи к Офелии, пытаясь вместить вздохи в размеры и не нарушить подлинности чувства:

Не верь, что солнце ясно,
Что звезды – рой огней,
Что правда лгать не властна,
Но верь любви моей
Пер. М. Лозинского[502].

Рефлексия героя распространяется и на стихотворное любовное послание: *«О, дорогая Офелия, не даются мне эти размеры. Я не умею высчитывать мои вздохи»*[503]. Предположим, однако, что дело здесь не только в рефлексии. Гамлет у Шекспира – философ, но не поэт. В этом самое главное различие между ним и Цинциннатом.

Цинциннат – поэт в древнем понимании: обладатель тайного знания, избранник, способный «слышать» Священную речь. Откровение в Ветхом Завете и Ведах должно было быть «услышанным». Первоначальное сакральное знание – это знание, переданное «голосом», внушенное свыше поэтам-мудрецам, пророкам, риши.

---

[502] Шекспир У. Полн. собр. соч. : в 8 т. Т. 6. С. 50.
[503] Там же.

3.3.3. Буддизм как один из возможных источников метафизики романа «Приглашение на казнь» (1938).

Метафизика Набокова полигенетична. Набоков испытал влияние философии Платона и Плотина, гностицизма, мистики Сведенборга, эстетизированной православной теологии П. Флоренского, экзистенциальной философии Н. А. Бердяева и Л. Шестова. Представляется, что и буддизм мог быть одним из источников метафизики Набокова, в частности романа «Пригалшение на казнь».

В предшествующей главе рассматривалась цитата из Бардо Тхёдол – «Тибетской книги мертвых», которую Набоков включил в труд «Рассуждение о тенях»» вымышленного им философа метафизика Делаланда. Английский перевод Бардо Тхёдол вышел в 1927 году в Оксфорской серии книг о Тибетском буддизме. Эта серия была обширной. И вероятно, Набоков мог изучать не только Бардо Тхёдол, но и другие буддистские канонические тексты, а именно Сутту-Нипату – сборник бесед и проповедей Будды в стихах и прозе, обращенных к ученикам, с изложением оснований учения буддизма. В оксфордской серии «Священные книги Востока» Сутта-Нипата в переводе Фаусбёля на английский с языка пали вышла в 1881 г.

Интерес к буддизму был свойственен и русской культуре конца XIX – начала XX вв. Так в 1878 году Толстой в письме к Н. Н. Страхову (январь 1878) писал о необходимости пристального изучения буддийских текстов: «Есть ли что-нибудь настолько не разработанное, как Веды, Трипитака и Зенд-Авеста?»[504]. По свидетельству исследователей[505], в яснополянской библиотеке Л.Н. Толстого сохранилось множество книг о Будде и индуизме, в числе которых – русский перевод Н. Н. Герасимова английского издания «Сутты-Нипаты», вышедший в 1899 г.

---

[504] Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 22 т. – М. : Худож. литература, 1984. – Т. 18. – С. 816.
[505] Бурба Д. В. Зеркало русского индуизма: Неизвестный Лев Толстой. – М. : София, 2006. – С. 79.

Изучал одно из самых сложных религиозно-философских и мифопоэтических сочинений древности – «Бхагавадгиту» – Вяч. Иванов. Он сделал перевод фрагмента из главы, которую переводчики называют «Абсолют» или «Песнь бога».

Увлечен буддизмом был Бунин. На одной из своих фотографий 1912 г. после цейлонской поездки 1911 г. он цитирует Метта-сутту: «Да будут счастливы все существа! И слабые, и сильные, и видимые и невидимые, и родившиеся и не рожденные еще!»[506]. Это неточный фрагмент стиха 145 – 146 из 8 Metta Sutta; Sutta-Nipata, I книга Uragavagga. Рассказ Бунина «Братья» (1914) также предваряет эпиграф из Сутты Нипаты: «Взгляни на братьев, избивающих друг друга. Я хочу говорить о печали». Это фрагмент 934 стиха из XV Sutta, IV книга Atthakavagga. К буддистской тематике Бунин обращается в рассказах «Ночь отречения» (1921), «В ночном море» (1923), «Город Царя Царей» (1924), «Ночь» (1925) и других. В большинстве из них есть прямые отсылки к «Сутте-Нипате», цитаты и реминисценции.

На рубеже веков мощный импульс развития получает основанная В. П. Васильевым и Минаевым школа русской буддологии. Это происходит во многом благодаря исследованиям Ф. И. Щербатского и его коллеги С. Ф. Ольденбурга. В 1897 году они основывают серию «Библиотека Буддхика», сыгравшую огромную роль в мировой буддологии. Целью серии была научная публикация классических буддийских текстов, снабженных справочным аппаратом и предисловиями. Бессменным редактором серии был С. Ф. Ольденбург. Серия имела огромный международный авторитет и переиздается за рубежом до настоящего времени, хотя в конце 30-х годов серия практически прекратила свое существование.

Широкий интерес к буддизму в русском обществе начала XX века возник и благодаря политике. В 1898 - 1901 гг. Россию трижды посетил фаворит и советник XIII Далай-ламы Тубтэна Гьяцо ученый бурятский лама Агван Доржиев. В ходе визитов между Российской империей и Тибетом впервые завязались

[506] Чебоненко О. С. Буддийский канонический трактат «Сутта-Нипата» в творческом наследии Л. Н. Толстого и И. А. Бунина // Вестник Бурятского гос. ун-та. – 2013. – № 10. – С. 113.

политические отношения, которые способствовали развитию отношений научных[507]. Создаются дружеские связи петербургских востоковедов с бурятским ламой Доржиевым. Академия наук получает в дар бесценные тексты на тибетском языке и санскрите из богатейших монастырских книжных собраний Тибета. Посланец Далай-ламы передает рукописи, ксилографы, коллекции буддийских изображений и предметов культа.

Далай-лама считал русского царя покровителем буддизма – царем-чакравартином, и просил Николая II взять «Снежную страну» под свою защиту от англичан. Но англичане отправили в Тибет из Индии в 1903 году военную экспедицию, чтобы предотвратить «русскую интригу». И Далай-лама бежал из Лхасы в Угру, что во Внешней Монголии.

Тибет и судьба Далай-ламы взволновали русское общество. Об этом много писали в газетах. В 1904 – 1905 гг. в околоправительственных кругах образуется даже тибетское лобби, в состав которого входят и востоковеды П. П. Семенов-Тянь-Шанский, А. В. Григорьев, П. К. Козлов, Ф. И. Щербатский. Лобби требует от правительства занять более активную позицию в Тибете.

В это же время организуются научные экспедиции в Тибет. Особый интерес вызвала экспедиция Ф. И. Щербатского, которую он описал в кратком отчете. Освоив монгольский и тибетский языки, он первый из европейских буддологов получил возможность тесного, почти ежедневного общения с первоиерархом, сопровождая Далай-ламу в путешествии в Тибет в составе его свиты.

Все это не могло пройти мимо внимания взрослых членов семьи Набоковых. По свидетельству историков рода Набоковых, буддизмом всерьез интересовалась мать Владимира Набокова – Елена Ивановна.

Возможно, этот интерес находит отражение в романе «Подвиг», в отношении матери главного героя Мартына к природе, которое она сумела передать сыну: «Была некая сила, в которую она крепко верила, столь же похожая на Бога, сколь похожи на никогда не виденного человека его дом, его вещи, его

[507] Андреев А. И. Буддологические исследования академика Ф. И. Щербатского и Тибет // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2008. – Т. 9, вып. 1. – С. 159–168.

теплица и пасека, далекий голос его, случайно услышанный ночью в поле. <…> Эта сила не вязалась с церковью, никаких грехов не отпускала и не карала, но – просто было иногда стыдно перед деревом, облаком, собакой, стыдно перед воздухом, так же бережно и свято несущим дурное слово, как и доброе» [Р 3: 162]. В романе «Подвиг», как и во многих других «русских» романах Набокова, сильна автобиографическая основа, поэтому возможны параллели. Размышления «о силе, непохожей на Бога» появляются в момент развития сюжета, когда умирает отец Мартына и герой пытается осмыслить смерть.

Тема потусторонности – одна из главных в романе «Приглашение на казнь». При перечитывании романа открылись аллюзии на буддистский канонический текст Сутта-Нипату[508].

Сутта-Нипату – палийский канон – относят к раннебуддийским текстам. Составленный в Северной Индии, он сохранялся устно, на четвертом Буддийском Соборе в Шри-Ланке был окончательно завершен письменно. Трипитака (санскр.), или Типитака (Tipitaka – с пали), означает «Три корзины (сокровища)». Это так называемое буддийское Евангелие.

Сутта-Нипата – одна из «корзин» – входит наряду с двумя другими (Vinayapitakam и Abhidhamma pitakam) в свод Tipitaka и содержит в себе сутты – изречения, проповеди Будды. Каждая сутта заключает в себе какое-то цельное повествование в притчевой манере, ряд стихов, касающихся одного предмета. Большинство сутт имеют названия.

Аллюзии на Сутта-Нипату в романе «Приглашение на казнь» связаны с отношениями м-сье Пьера и Цинциннata. Роман начинается с оглашения приговора и заканчивается собственно казнью: когда «Цинциннат пошел среди пыли и падших вещей, и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему». М-сье Пьер – палач, главный герой вздорной пьесы, каким видится Цинциннату его пребывание в тюрьме, томительное ожидание казни, с приближающейся финальной сценой отсечения

[508] Сутта-Нипата: Сб. бесед и поучений: Буддийская каноническая книга, пер. с яз. пали доктором Фаусбеллем / рус. пер. и предисл. Н. И. Герасимова. – М. : Изд. Товарищества А. А. Левинсона, 1899.

головы. М-сье Пьер сам осознает себя главным: ему внимают, рукоплещут, его ублажают все окружающие, кроме Цинциннат.

В главе XIV (а всего их XX), когда уже произошло свидание с Марфинькой и мать Цецилия Ц. рассказала сыну о нетках и о его происхождении, когда в XIII главе страдающий влюбленный Цинциннат вновь пишет Марфиньке, умоляя о новом свидании, – на этом этапе развития сюжета м-сье Пьер заходит в камеру Цинциннат и заводит вечерний разговор о наслаждениях.

Рассмотрим эту сцену пристально. М-сье Пьер начинает с того, что более всего привязывает Цинциннат к жизни, – это любовь: *«Наслаждение любовью»* рассматривается палачом как «красивое и полезное физическое упражнение» [Р 4: 138 - 139]. «Разобрав в общих чертах эрос», м-сье Пьер переходит к целому ряду других наслаждений: например, наслаждение «чудным весенним днем, когда наливаются почки и пернатые птицы оглашают рощи, одетые первой клейкой листвой.<…> Все радуется, все ликует». Затем следуют наслаждения духовного порядка: наслаждение искусством, осмысление и описание сущности этого наслаждения также гротескно-карикатурно и фальшиво. М-сье Пьер подробно останавливается на гастрономических наслаждениях и, наконец, достигает кульминации в образе «чудного пира» жизни, развертывая перед умственным взором Цинциннат *«дали чувственных царств*» [Р 4: 140].

Владыкой чувственных царств в Сутта-Нипате назван Мара – антагонист Будды. Сцена из романа Набокова находит параллели с двумя суттами: одна из них – «Пещера тела» (пер. Н. Н. Герасимова)

Человек, привязанный к телу,
<…>
Кого водят здесь страсти <…>,
Кого научают желания радостей, –
Трудно освободиться тому.
Прилепленному к бывшему и будущему,
Мечтающему о новых радостях,

Сладко вспоминающему прошедшее[509].

Другая падханна-сутта – «Стойкость»[510] («О Решимости»), в которой представлен драматический эпизод искушения Будды царем чувственного мира, Духом Зла – Марой в «вечер перед ночью просветления».

В книге «Буддизм в сравнении с христианством»[511] Владимир Александрович Кожевников так разъясняет буддистскую концепцию Мары. Мара – олицетворение препятствий к избавлению от чувственных оков бытия, воплощение соблазнов сансары. Его называют «Великим Черным, Лукавым, Врагом освобождения». Борьбу Будды с искушениями бытия драматизировали в форме поединка между «Просветленным» и «Великим Черным».

Мара соотносится с Намучи – одним из древних демонов мрака ведической мифологии, с которым боролся светобог Индра. Также сближается он с демоническими асурами: богом чувственной любви Камой и с богом смерти Мртийу-Ямою[512].

Мара обращается к Будде, похваляясь: «мне принадлежит око; мне – видимые образы и область восприятий, к зрению относящихся; мои – органы обоняния; мой язык и вкусовые ощущения; мое – тело и осязуемые вещи; мне принадлежит и внутренний орган с восприятиями и состояниями к нему относящимися. Куда же уйдешь ты <…> чтобы от меня избавиться?»

Дабы удержать людей в своей власти, Мара из арсенала орудий, которыми пленяются люди, выбирает для воздействия на каждого то, что наиболее для него привлекательно и соблазнительно.

Вечерний разговор м-сье Пьера о наслаждениях соотносим с искушениями Мары «вечером накануне ночи просветления» по принципу травестии или пародийной версии. Но смысл действий и целей его остается тем же.

---

[509] Гухаттхака-сутта: Пещера тела. Снп. 4.2. / пер. с англ. Н. И. Герасимова // URL: www.dhamma.ru Ред. текста: 22.01.2009.
[510] Кхуддака Никаи. Кн. V. 3.2. / пер. с англ. Н. И. Герасимова // Там же.
[511] Кожевников В. А. Буддизм в сравнении с христианством : в 2 т.– Пг. : Тип. М. Меркушева, 1916. – Т. 1. – С. 570–576.
[512] Там же. С. 566–569.

М-сье Пьер – палач. Мару также называли «носителем и осуществителем смерти», которая из безличной космической силы превращается в буддизме в демоническую личность.

Имя Мара, по мнению исследователей индологов[513], близко сходится с санскритским понятием «mala» – грязь, загрязнение, под которым подразумевается увлечение духа чувственными желаниями и восприятиями. «Грязь» м-сье Пьера в романе Набокова представлена не метафорически. Он зловонен: «Это у нас в семье, – пояснил он с достоинством, – ноги немножко потеют. Пробовал квасцами, но ничто не берет. <…> Я дышать не могу, – сказал Цинциннат». [Р 4: 136]. Зловонность Мары находит параллель с христианской демонологией, где это качество приписывают черту.

Индологи, изучая этимологию имени, не исключают и такую версию: «Мара» от санскритского «мариччи» – «мерцание», в смысле «марево», которое приводит к понятию обольщения призрачным, к «морОчению»[514] или омрачению.

Омрачение – одно из важных понятий в буддийском учении о четырех благородных истинах:

1) истина о страдании, которую нужно осознать;

2) истина об источнике страдания, который нужно найти;

3) истина о пресечении страданий, которую нужно осуществить (отбросить);

4) истина пути – постижение мудрости бессамостности.

Помимо кармы источником страданий являются омрачения – гнев, привязанности, влечения, – которые связаны с чувственным миром Мары. Цинциннат – пленник этого мира. Им управляют Желание, Тревога, Жажда жизни. В мифологической разработке темы Мары – это три его дочери: Танха – Жажда жизни, Арати – Тревога (Беспокойство), Рага – Желание. Задуманные по

[513] Кожевников В. А. Буддизм в сравнении с христианством. Т. 1. С. 570–576.
[514] Там же. С. 570–571.

подобию Апсарас, демонических соблазнительниц аскетов – так они названы в Сутте-Нипате[515].

Цинциннат оказывается способен отбросить Тревогу и Желание. Но неспособен – избавиться от Жажды жизни. Он мечтает о побеге как спасении. Вечернему разговору о наслаждениях (гл. XIV) предшествует «глухое постукивание», разбудившее Цинцинната ночью двумя днями и главами раньше (гл XII). В следующую ночь звуки были «тверже и точнее». «Обыкновенной ли киркой или каким-нибудь чудаковатым орудием (из амальгамы негоднейшего вещества и человеческой воли), – но кто-то как-то – это было ясно – пробивал себе ход» [Р 4: 130].

Если выстраивать параллель Цинциннат – Бхагават, важна реплика Цинцинната, прислушивающегося к ночным звукам спасения: «Я вполне готов допустить, что и они <звуки> – обман, но так в них верю сейчас, что их заражаю истиной» [Р 4: 130]. И Цинциннат стал постукивать в ответ, думая о том, «как наладить азбуку» и осуществить побег.

В XV главе Цинциннат близок к воплощению мечты о побеге, когда «желтая стена на аршин от пола дала <…> трещину, <…> и внезапно с грохотом разверзлась. – Из черной дыры в облаке мелких обломков вылез, с киркой в руке, весь обсыпанный белым, весь извивающийся и шлепающийся, как толстая рыба в пыли, весь зыблющийся от смеха, м-сье Пьер» [Р 4: 144]. Превосходный туннель – шутка палача, который подталкивая Цинцинната, заставляет его влезть в отверстие в стене.

Эту сцену можно истолковать как великолепную ироничную театрализовано-пластическую метафору жизни как пути сансары, которым управляет Мара. Цинциннат движется по туннелю в стене и попадает – в другую тюремную камеру: «После длительного продвижения в узкой, угольно-черной тьме <…> после тесноты, слепоты, духоты, – вдали показался округлявшийся бледный свет: там был поворот и наконец – выход; неловко и кротко Цинциннат выпал на каменный пол – в пронзенную солнцем камеру м-сье Пьера» [Р 4: 145].

[515] Кожевников В. А. Буддизм в сравнении с христианством. Т. 1. С. 573.

Сансара – дословно в переводе с санскр. «круговорот» – бесконечно повторяющийся процесс вынужденных перерождений.

Освободиться от уз сансары, познать четвертую благородную истину пути, достичь стадии видения истинной природы вещей – можно только собственной силой, очистив свой ум от омрачений. Отбросив их. Это последовательно и происходит в последних четырех главах романа «Приглашение на казнь», с момента официального представления м-сье Пьера как «руководителя казни». Из назойливого соседа он превращается в палача.

В романе можно увидеть и другие аллюзии к буддизму, например, в одном из эпизодов VIII главы Цинциннат вспоминает, как он еще ребенком, по требованию воспитателя спуститься в сад по лестнице (галерея находилась на третьем этаже), – «бесчувственно и невинно»», не думая о том, что делает, «прямо с подоконника сошел на пухлый воздух, и – ничего не испытав особенного, кроме полуощущения босоты (хотя был обут), – медленно двинулся, естественнейшим образом ступая вперед» [Р 4: 103]. «И увидел себя самого, мальчика в розовой рубашке, застывшего стоймя среди воздуха» [Р 4: 103.]. В буддизме способность ходить по воздуху, проходить сквозь стены – это одна из восьми магических способностей – сиддхи, обретаемых достигшим просветления Ботхисаттвой.

Если с Сутта-Нипатой в романе параллели – внешние, то с другим сакральным текстом – Бардо Тхёдол обнаруживаются глубинные внутренние связи.

Переводивший вместе с У. Эвансом-Вентцем Бардо Тхёдол ученый Лама Анагарика Говинда в предисловии к первому английскому изданию писал о том, что книгу неправильно истолковывают, считая, что суть этой книги сводится к обращениям и наставлениям к умершим и умирающим. «Сложилось мнение, что достаточно прочитать эту книгу в присутствии умирающего или даже над только что умершим, чтобы произошло освобождение. <…> Выражение *Тхё-дол* – с

тибетского *Тхос-грол – освобождение посредством слушания.* Синонимичное выражение *«Бодхи» (санскр.) – пробуждение, избавление от иллюзий»*[516].

Такое ошибочное мнение могло возникнуть только у тех, кто не знает, что это один из древнейших и самых распространенных методов посвящения через опыт смерти, предшествующей духовному возрождению. Символическая смерть означает разрыв с прошлым и оставление старого ЭГО, прежде чем посвященный сможет занять свое место на новой духовной ступени, в которую он будет посвящен.

«Бардо Тхёдол – это книга о самой жизни, а не только заупокойный требник, в который он был превращен позднее»[517].

Все, кто знаком с философией буддизма, – пишет Лама Анагарика Говинда, – признают, что рождение и смерть в течение одной человеческой жизни не случается единожды, а происходит непрерывно. Каждое мгновение внутри нас что-то умирает и что-то возрождается. Во время нашей жизни мы находимся различных состояниях сознания – то есть в различных Бардо. Всего их шесть:

1) состояние бодрствования, которое является обычным состоянием рожденных в этом мире людей (тибет. *skyes-nas bar-do*);
2) состояние сна (*rmi-lam bar-do*);
3) состояние дхьяны – или сверхсознания во время глубокой медитации (*bsam-gtan bar-do*);
4) состояние сознания в момент смерти (*hchhi-kha bar-do*);
5) состояние познания Реальности (*chos-nyid bar-do*);
6) состояние, предшествующее новому воплощению (*srid-pa bar-do*)[518].

Роман «Приглашение на казнь» можно рассматривать как художественно переосмысленный Бардо Тхёдол, где представлены первые четыре состояния – (Бардо) Цинцинната, предшествующие Тхёдол или Ботхи (пробуждению, избавлению от иллюзий).

---

[516] Лама Анагарика Говинда. Предисловие к Бардо Тхёдол // Тибетская Книга Мертвых. С. 54–67.
[517] Там же. С. 60.
[518] Там же. С. 63.

Бардо Тхёдол обращен и к тем, кто впервые осознал смысл человеческого существования и у кого еще немало лет впереди. Но прежде всего, священный текст обращен к тем, кто предчувствует приближение окончания своей жизни. Роман Набокова начинается с того, что узника приговаривают к смерти через отсечение головы («с любезного разрешения публики, на вас наденут красный цилиндр»). И основная идея – нерв романа – это идея освобождения с помощью собственных решительных усилий Цинцинната, путем «сдвига в глубинах сознания». Этот сдвиг возможен благодаря тому, что Лама Анагарика Говинда называет тремя стадиями ученичества: слушанию, размышлению и медитации[519].

Тибетское слово «слушание» или «слышание» и выражение «Тхёдол» не следует понимать как просто физическое восприятие слышимого. «Слушание» – это первая стадия ученичества ученика Будды. И слушание означает здесь – «слышание сердцем» с искренней верой. На второй стадии интуитивное восприятие трансформируется в осмысленное. На третьей – интуитивное чувство и осмысленное восприятие трансформируются в прямое познание живой реальности. Таким образом, осознанное умом становится духовной реальностью, познанием, в котором познающий и познаваемое сливаются в одно. Это – победа над смертью. Посвященный ученик, осознав иллюзорность смерти, освобождается от страха перед ней.

Страх перед смертью возникает вследствие отождествления человека со своей временной преходящей формой, физической, чувствующей или мыслящей, из-за чего возникает представление о том, что существует личное, отдельное «я» и страх лишиться его.

«Если путем слушания, размышления и медитации научиться отождествлять себя с Вечным, Дхармой, с присутствующим внутри него Негасимым Светом Будды, тогда страх рассеивается как туман с восходом солнца»[520].

---

[519] Там же. С. 65.
[520] Там же.

Все эти стадии проходит Цинциннат: он «кое-что знает» и это знание невыразимо, он чувствует черезпуповинную связь с миром «Там». Этот мир является ему во сне: «Он есть мой сонный мир, его не может не быть… Сонный выпуклый синий, он медленно обращается ко мне. Это как будто в пасмурный день валяешься на спине с закрытыми глазами, – и вдруг трогается темнота под веками, понемножку переходит в томную улыбку, а там и горячее ощущение счастья, и знаешь: это выплыло из-за облаков солнце. Вот с такого ощущения начинается мой мир: постепенно яснеет дымчатый воздух, - и такая разлита в нем лучащаяся, дрожащая доброта, так расправляется мой душа в родимой области».

Мир «Там» у Набокова «синий». Синий свет в Бардо Тхёдол – это цвет первого дня Бардо (пятого состояния сознания), в котором познается Реальность. «Мудрость Дхарма-Дхату[521] синего цвета, сияющая, чистая, прекрасная, ослепительная. Исходящая из сердца Вайрочаны – (буквально: придающий предметам видимую форму, проявляющий феномены и ноумены), который есть Отец и Мать, неожиданно предстанет пред тобой и озарит своим сиянием, таким ярким. Что будет трудно смотреть на него. <…> Ты не должен бояться этого божественного синего света, который явится тебе прекрасным, сияющим, ослепительным. Это свет Татхагаты, называемый светом мудрости Дхарма-Дхату. **(***Татхагата* – санскр. – *тот, кто прошел этот путь до тебя и достиг цели – эпитет Будды* (курсив мой**.** – *О. Д.*)**).** Положись на него, твердо верь в него. Знай, что этот свет, исходящий из сердца Бхагавана (дословно, значит владычествующий над шестью мирами, синоним Будды – победителя над сансарой) Вайрочаны, явится пред тобой, чтоб принять тебя, подвергающегося опасностям. Это свет милости Вайрочаны»[522]**.**

Финал романа «Приглашение на казнь» находит параллели с Бардо, в котором познается Реальность. В комментариях индологов разъясняется, что происходит на этой стадии: человек видит «видит проблески Ясного Света. <…> Это то, что не имеет формы, изначальная субстанция Дхармы, откуда выходят все

[521] Дхарма-Дхату – в эзотерическом учении это «Распространитель Семени всех вещей».
[522] Тибетская Книга Мертвых. С. 214–215 (Кн. 1. Чикхай Бардо и Чёньид Бардо).

Благословенные (Татхагаты). Это тело Будды в нирване. Второе тело (Самбхогакая) состоит из тонкого вещества (рупаван), которое видят бодхисаттвы. <…> В третьем теле (Нирманакая), *состояние Будды проецируется на множество личностей, имеющих материальное тело* (курсив мой. – *О. Д.*). В таких формах являются на Землю Будды (Будд много, а не только один Гаутама, как думают многие)[523]. Третья ступень – это *Чёньид Бардо.*

Состояние сознания Цинцинната соответствует третьей ступени: «И Цинциннат пошет среди пыли и падших вещей, и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, *стояли существа, подобные ему*» [Р 4: 187].

Нирвана («угасание пламени эгоистических желаний») достигается тогда, когда «я» предпочитает то, что для него есть «не-я». Тогда, отказываясь от личного, индивидуального, противопоставленного остальному миру, сознание достигает равновесия. Останавливается Колесо Перевоплощений и Освобождение достигнуто[524].

Как оценивать все эти параллели романа «Приглашение на казнь» с Суттой-Нипатой и Бардо Тхёдол: внешние и глубинные? Едва ли Набокова можно заподозрить в том, что он тайно исповедовал буддизм. Но, очевидно, что буддийские канонические священные тексты пристально изучались Набоковым еще в 1930-е годы. И это позволяет, говоря о полигенетичности набоковской метафизики, рассматривать буддизм в качестве одного из религиозно-философских, религиозно-мистических источников творчества Набокова.

[523] Вудроф Дж. Учение о смерти // Тибетская Книга Мертвых. С. 82–83.
[524] Тибетская Книга Мертвых. С. 203–204 (Кн. 1: Чикхай Бардо и Чёньид Бардо).

3.3.3. О поэтическом авторстве Цинцинната и некоторых культурных претекстах в романе.

Игра в «нетки» – один из ключевых образов, выстраивающих концепцию интерпретации романа. В одной из глав своей книги «Набоков и потусторонность» В. Александров размышляет: «Нетки» – наиболее ярко воплощают тему гностического дуализма, исключающего прямое взаимодействие или даже обмен посланиями между материальным и духовным мирами. Они «становятся чем-то вроде примеров, к которым Цецилия Ц. обращается (а возможно, просто придумывает их), дабы дать понять сыну, что окружающие его в тюрьме абсурд и страдания, которые <…> складываются в образ надвигающейся плахи, обнаружат, стоит их увидеть в адекватном контексте мира духовности, свой иллюзорный, т. е. истинный смысл. Можно сказать и иначе: никому не дано представить истинную форму опыта, который, возможно, ожидает нас по ту сторону границы, разделяющей здешний и иной миры»[525]. Рассказывая о «нетках», Цецилия Ц. освещает душе сына путь в потусторонность. Примеры, к которым она прибегает, дают опору и надежду.

Интересна трактовка игры в «нетки» С. Давыдова[526]: этот образ рассматривается им в контексте гностического мифа, художественно перекодированного Набоковым, в результате Бог превращается в автора, космос – в книгу, гностик – в прозревшего героя. Прозрение происходит и благодаря «зеркальным» метафорам, к числу которых относятся игрушки «нетки» с прилагающимся к ним кривым зеркалом: в зеркале «нет на нет давало да» и уродливые штуки преображались в изящные образы. «Обнаружив механизм поворачиваемого в руках автора зеркала, Цинциннат начинает сомневаться в реальности собственного существования, своих любви и страдания, а также в реальности всего окружающего»[527]. С. Давыдов считает, что главнейшая вещь, «гнозис персонажа» заключается в том, что он открыл своего творца. С

[525] Александров В. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. С. 125.
[526] Давыдов С. Гностическая исповедь в романе («Приглашение на казнь») // Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. С. 71–126.
[527] Там же. С. 117.

прозрением Цинцинната в «Приглашении на казнь» открываются новые темы и, прежде всего, тема примата творческого сознания.

С. Давыдов, видящий в романе в основных чертах слепок гностической драмы искупления, наследует и развивает две ранние традиции интерпретации романа: П. Бицилли, который рассматривает «Приглашение на казнь» как метафизическую аллегорию, где переосмысливаются вечные темы мировой литературы: «жизнь есть сон» и «человек – узник» и В. Ходасевича, считавшего, что роман посвящен теме соотношения миров: мира творчества – истинного мира художника и мира быта. Это металитературная традиция интерпретации романа.

В статье «О Сирине» (1937) В. Ходасевич писал: «Есть у Сирина повесть, всецело построенная на игре самочинных приемов. «Приглашение на казнь» есть не что иное, как цепь арабесок, узоров, образов, подчиненных не идейному, а лишь стилистическому единству (что, впрочем, и составляет одну из «идей» произведения). В «Приглашении на казнь» нет реальной жизни, как нет и реальных персонажей, за исключением Цинцинната. Все прочее – игра декораторов-эльфов, игра приемов и образов заполняет творческое сознание или, лучше сказать, творческий бред Цинцинната. «С окончанием их игры повесть обрывается. Цинциннат не казнен и не не-казнен, потому что на протяжении всей повести мы видим его в воображаемом мире, где никакие реальные события невозможны. <…> Мир творчества, истинный мир художника, работою образов и приемов создан из кажущихся подобий реального мира, но в действительности из совершенно иного материала, настолько иного, что переход из одного мира в другой, в каком бы мире он не совершался, подобен смерти. <…> Цинциннат умирает, переходя из творческого мира в реальный <…> переход <…> изображается Сириным в виде распада декораций. Оба мира по отношению друг к другу для Сирина иллюзорны»[528].

Наиболее последовательно металитературную традицию интерпретации романа развивает А. Долинин. В истолковании образа «неток» он принимает во внимание и платонический подтекст, неотделимый от метафизической сущности

[528] Ходасевич В. О Сирине // Ходасевич В. Колеблемый треножник: Избранное. С. 461.

«Приглашения на казнь». А. Долинин пишет о том, что притча о «нетках» и особом, хитро устроенном зеркале, к которому они прилагались, - рассказанная матерью и не понятая героем, – описывает позицию автора по отношению к изображаемому в романе уродливому миру: «Для него <*автора* (курсив мой. – *О. Д.*)>, словно для волшебного зеркала (которое противопоставлено в романе фотоаппарату или кинокамере как символам лжеискусства), все персонажи романа, за исключением Цинцинната, есть лишь «нетки», грубые штуки, «ископаемые» мировой пошлости, из которых он создает ясную, осмысленную картину: страшные с внутренней точки зрения, они смешны и ничтожны с точки зрения творца, пользующегося ими как необходимым антуражем в драме воспитания и спасения единственного героя романа»[529]. И рассказ матери об этой странной игре Цинциннату – это Благая весть о существовании Творца (для персонажа текста – его автора), вселяющей надежду на то, что физическая смерть есть лишь переход на высшую ступень познания. Никак более игра в «нетки» в романной интерпретации А. Долинина с Цинциннатом не связана.

П. Бицилли, создавший самый ранний и самый известный образец «метафизического прочтения» романа[530], усматривает в игре в «нетки» метафору творчества, которое по глубинной своей природе метафизично, устремлено от эмпирической данности к другому, идеальному миру: «Сирин показывает привычную реальность как целую коллекцию разных «неток», то есть абсолютно нелепых предметов <…> - и сущность творчества в таком случае сводится к поискам того «непонятного и уродливого зеркала», отражаясь в котором «непонятный и уродливый предмет» превращался бы в «чудный стройный образ»[531].

Об экстатической природе творчества писал и В. Ходасевич: «В художественном творчестве есть момент ремесла, хладного и обдуманного *делания.* Но природа творчества экстатична. По природе искусство религиозно,

---

[529] Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: две вершины – «Приглашение на казнь» и «Дар». С. 24.
[530] См. статью: Бицилли П. М. Возрождение Аллегории // Современные записки (Париж). – 1936. – Кн. 61. – Отклик критика после окончания серийной публикации романа в «Современных записках» (1936. Кн. 60).
[531] Бицилли П. М. В. Сирин. Приглашение на казнь. Соглядатай. С. 474–477.

ибо оно, не будучи молитвой, подобно молитве, есть выраженное отношение к миру и к Богу»[532].

В набоковедении существуют и другие истолкования образа игры в «нетки» в контексте метафизической, платонической, и металитературной традиции интерпретации романа «Приглашение на казнь». Игра в «нетки» – это и метафора творчества, и иллюстрация гностической идеи, где смерть есть возвращение всех духовных сущностей к их божественному источнику; и игровая модель соотношения миров: творческого и реального; и иронично остраненное изображение процесса творчества. Образ столь объёмен, что любое истолкование неизбежно недостаточно.

Рассмотрим, в чем же суть игры: какие чувства испытывает играющий, что происходит с ним в игре, и какова ее цель. Итак, по правилам игры, к «неткам», абсолютно бесформенным, нелепым, уродливым предметам, полагалось особое зеркало – «мало что кривое – абсолютно искаженное, ничего нельзя понять, провалы, путаница, все скользит в глазах, но кривизна его была неспроста, а как раз так пригнана. <…> когда вы такой непонятный и уродливый предмет ставили так, что он отражался в непонятном и уродливом зеркале, получалось замечательно; нет на нет давало да, все восстанавливалось, все было хорошо, - и вот из бесформенной пестряди получался в зеркале чудный стройный образ: цветы, корабль, фигура, какой-нибудь пейзаж <…> даже собственный портрет, то есть вам давали какую-то кошмарную кашу, а это и были вы, но ключ от вас был у зеркала. Ах, я помню, как было весело и немного жутко – вдруг ничего не получится! – брать в руку вот такую новую непонятную нетку и приближать к зеркалу, и видеть в нем, <…> как бессмысленная нетка складывается в прелестную картину, ясную, ясную» [Р 4: 129].

В игре хаос превращается в космос невербально – Слово-Логос не задействовано. Набоков создает визуализированную метафору творчества, основанную на зрелищности и спиритуализме. На глазах у участников игры как будто происходит «одухотворение» материи, переход ее в нетленное состояние,

[532] Ходасевич В. О Сирине. С. 458.

телесное воскресение мертвых, о чем писал один из ранних философов христианства Августин: «При воскресении субстанция наших тел, как бы они ни разложились, будет целиком воссоединена».

Каждый играющий в «нетки» ребенок и даже взрослый проходит путь от неверия и сомнения – «вдруг не получится!» – к вере; от страха – к радости и ликованию. Это экстатический путь, пройдя который, играющий, даже не осознавая того, становился соучастником «акта творения», демиургом.

В игре в «нетки» как визуализированной метафоре творчества Набоков использует принцип экстатического видения, хорошо известный средневековым гностикам и художникам – создателям витражей готических соборов XIII века. «Чудный стройный образ», в который складываются «нетки», отсылает к чуду витражей готических соборов Шартра (1260), аббатства Сен-Дени (1281), парижской часовни Сент-Шапель (1242 – 1248). И «Приглашение на казнь» – редкий по насыщенности разнообразными подтекстами роман – обретает еще один интермедиальный источник из области средневековой архитектуры и монументальной живописи цветных стекол.

Принцип экстатического видения исследовал С. М. Эйзенштейн, разгадывая тайну сверхъестественного воздействия шартрских витражей. Как известно, одна часть цветных витражей собора относится к XIII веку, другая часть – к XVI. В системе маленьких пёстрых стекол, из которых состоят первые, почти невозможно разглядеть связное изображение – они не складываются в образ. Тогда как более крупные поверхности и менее интенсивная расцветка стекол, составляющих вторые, без труда складывались в образы хорошо известных персонажей и традиционных сцен.

В погоне за разгадкой тайны С. М. Эйзенштейн приезжает в Шартр в солнечный день, и вот что он видит: «Почти что так же, разве что немного ярче, светились персонажи и сцены на витражах XVI века. Но с наследием XIII века воистину свершилось чудо. И тут-то я понял, что казавшаяся техническая беспомощность мастеров XIII века, ещё не способных производить большие стеклянные цветные поверхности и находить нюансы раскраски, - отнюдь не

беспомощность, но мудрость поразительно глубокого расчета. Витражи XVI века – не более, чем прозрачная картина, просвечивающая на солнце, тогда как сноп солнечных лучей, проходящих сквозь россыпи цветных стекол, для которых сюжет и сцена служат лишь внешним поводом соприсутствия, внезапно претерпевает процесс оптического смещения хитроумно расставленных отдельных лучей, внезапно сливающихся в единство сверкающего золотом и белизной единого «нематериально» окрашенного золотого столба. <…> Таков, несомненно, экстатический зов этого чуда текучего золота, которое вливается сквозь таинственные витражи в тайные недра содрогающегося хорами древнего собора, как образ божественной благодати, разливающейся над головами грешников»[533].

Интересно, что к образу витражного окна Набоков обратился впервые в 1931 году в рассказе «Обида». Это значимый образ, к которому он не раз возвращался в русский и американский периоды творчества. Герой рассказа Путя Шишков, играя со сверстниками в палочку-стукалочку, спрятался на веранде загородного дачного дома и неожиданно оказался перед многоцветным витражным окном. Солнечный свет и тени, зелень елок и листва лип, песок и скамейка, воспитатель Яков Семенович - весь мир за окном меняет настроение, тональность в зависимости от цвета стекла, сквозь которое смотрит мальчик.

Образ позаимствован из биографии Набокова: в «Других берегах» (1954) он вспоминает витражное окно «вырской веранды» бабушкиного дома: «Сад и опушка парка, пропущенные сквозь <…> волшебную призму, исполнялись какой-то тишины и отрешенности. Посмотришь сквозь синий прямоугольник – песок становится пеплом, траурные деревья плавали в тропическом небе. Сквозь зелёный параллелепипед зелень елок была зеленее лип. В желтом ромбе тени были как крепкий чай, а солнце как жидкий. В красном треугольнике тёмно-рубиновая листва густела над розовым мелом аллеи» [Р 5: 209][534].

[533] Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа. С. 141.
[534] Набоков В. Собр. соч. русского периода : в 5 т. Т. 5. С. 209.

Витражное окно и взгляд сквозь цветные стекла напоминают общение героя русских сказок с волшебным предметом – блюдечком, по которому катится яблочко, показывая «страны невиданные», «красоты неписанные». Свойствами волшебного предмета здесь обладают фантазия и творческое воображение героя. Ему достаточен синэстезический «цветной» толчок, чтобы начать путешествие и увидеть, например, «тропическое небо».

В одиннадцатой главе «Speak, Memory» (1951), не вошедшей в состав «Других берегов», Набоков придает этому образу символическое значение и объясняет, почему он так важен. С ним связано не только рождение первого стихотворения в юности (так называется глава), но и осознание природы поэтического дара Набоковым, создающим автобиографию. В беседке с витражными окнами, он, пятнадцатилетний подросток, пережидал июльскую грозу: «Чтобы восстановить лето 1914 года, в которое мною овладело цепенящее неистовство стихосложения, мне только нужно живо вообразить некий «павильон», а вернее, беседку. <…> Беседка моя снится мне самое малое дважды в год. Появляется она <…> совершенно независимо от содержания сна <…> Она, так сказать, мреет где-то рядом, словно скромная подпись художника. <…> Немного барочная. <…> Вино-красные, бутылочно-зеленые и темно-синие ромбы цветных стекол беседки сообщают нечто часовенное ее решетчатым окошкам» [А 5: 500][535].

Особенно интересна одна деталь описания: ромбы цветных стекол беседки рождают ассоциации с часовней. Часовня – более интимное, индивидуализированное, по сравнению с храмом, пространство. В ней не совершается литургическое действо, нет алтаря, не обязательны соборные молитвы. Но, как любому сакральному пространству, часовне свойственен топографический символизм: всё в ней мистически являет реальности высшего духовного порядка. Здесь трансцендентное становится имманентным, смысл сходит на всякий предмет, здесь снимается противоречие между духовным и материальным, небо спускается на землю, Бог воплощается в человеке. «Если

[535] Набоков В. Собр. соч. американского периода : в 5 т. Т. 5. С. 500.

существует некоторое слияние противоположностей всего мира, дольнего и горнего – оно здесь» (Johannes Geometra).

Нечто подобное переживает пятнадцатилетний герой автобиографии в беседке. Захваченный небесной мистерией – грозой и преображением природы после грозы – он становится частью мира как живого целого, равной «душистому сердцевидному листку» с сияющей дождевой каплей, которая «внезапно соскальзывает по его срединной прожилке». Он заворожен ощущением единства, тайной связи духа с природой и Абсолютом.

Небесная мистерия отражается в земном: «потрясение от чуда, испытанного, <…> когда сердце и лист были одно» разрешается внутренним преображением – обретением поэтической речи [А 5: 501].

Заметим, что образ веранды с витражным окном русскоязычной прозы Набокова сменяется беседкой в «Speak, Memory». Очевидно потому, что с ней связано воспоминание о первом стихотворении. Интересно рассмотреть смысловые оттенки слов «веранда» и «беседка» в русском и английском языках. Русское слово «веранда» происходит от английского «veranda» и означает галерею, террасу вокруг дома или одной из стен, открытую или застекленную. Русскому слову «беседка» в английском языке соответствуют слова: «summerhouse – летний домик», «arbour – беседка увитая зеленью», «bower – беседка, коттедж, жилище *(поэт.)*», «pergola – беседка или крытая аллея из вьющихся растений». В английском языке эти слова не однокоренные, ни одно из них не имеет корневой связи со словом «to converse – беседовать», или «conversation – беседа», и не входит в это словообразовательное гнездо так, как в русском языке: «беседа – беседовать – беседка – собеседник». В контексте, созданном Набоковым в «Speak, Memory», это важно. «Беседка» с витражными окнами и «часовенными» ассоциациями, где пятнадцатилетний автор получил первый мистический опыт трансцендентного единения, выводит к «беседе» и «собеседнику», непосредственно с этим опытом связанными.

В лекции «Искусство литературы и здравый смысл» (1942) Набоков пишет, что английскому слову «inspiraition», несколько расплывчато определяющему

состояние «духовной дрожи», «первичной судороги», предшествующее творчеству, в русском языке соответствуют два понятия: «восторг» и «вдохновение». Творчество начинается с «исходного восхищения», чистого пламени «восторга», когда «вы <…> чувствуете, как вся Вселенная входит в вас, и как вы без остатка растворяетесь в окружающей вас Вселенной. Тюремные стены вокруг эго вдруг рушатся, и не-эго врывается, чтобы спасти узника, а тот уже пляшет на воле»[536].

В это мгновение исчезает время: идеально сливаются не только прошлое и настоящее, но и будущее – родившаяся книга: «страницы еще пусты, но <…> все слова уже написаны невидимыми чернилами и только молят о зримости». И тогда наступает срок «вдохновения», которое Набоков называет «испытанным товарищем»: «Когда пылкий восторг выполнил свое задание, холодное вдохновение надевает строгие очки» и помогает воплотиться уже созданной книге[537].

В. Александров в книге «Набоков и потусторонность»[538] находит, что «inspiraition» Набокова являет собой род «универсального духовного осознания», каковое Уильямс Джеймс в своих «Формах религиозного опыта» (1902) полагал наиболее существенной чертой мистического переживания, и считает уместным использовать термин «епифании» - озарения, появление знака божественного присутствия.

Термин использует сам Набоков в лекции о Марселе Прусте, во введении к комбрейскому разделу тома «В сторону Свана», анализируя эпизод, когда внезапно рассказчик испытывает потрясение, его «пронзают три электрических разряда, три озарения («епифании» – скажет современный критик) – впечатления настоящего сомкнулись с воспоминаниями о прошлом – неровность камней, звяканье ложечки, жесткость салфетки. И впервые ему открывается художественная важность подобного опыта»[539].

---

[536] Набоков В. Искусство литературы и здравый смысл // Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. С. 474.
[537] Там же. С. 475.
[538] Александров В. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. С. 39.
[539] Набоков В. Марсель Пруст // Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. С. 291.

Набоков сравнивает эти переживания с «внутренним воскресением», полагая, что многим они знакомы. Но лишь художник способен воплотить опыт епифаний в творчестве. Преображенное сознание художника связывает впечатления, образы, воспоминания в единую картину будущей книги так же, как солнечный свет сцепляет разрозненные цветные стекла в живописный образ или сюжет витража.

Визуальный образ витражных окон беседки рождает и другие ассоциации. В «Других берегах» Набоков сравнивал цветные стекла витража и отраженный ими свет с «прозрачной арлекинадой» [Р 5: 209]. Размышляя о символике ассоциации в книге «Дар Мнемозины» Б. Аверин замечает, что арлекин – это вид театрального занавеса, «волшебная завеса, за которой скрываются и из-за которой появляются персонажи, творящие театральное чудо». Арлекин – это и определенная маска, амплуа, «верный себе, он бесконечно изменчив». Беседка «одета» в наряд арлекина, одежду, сшитую из ромбовидных лоскутков красного и зеленого цвета – «и, подобно театральному персонажу, живет отраженной жизнью»[540].

Б. Аверин обнаруживает, что Набоков вводит слово «Беседка» в Индекс, приложенный к «Speak, Memory». Он указывает не все, а лишь три важнейшие страницы: две, где даны описания ромбовидных стекол – прямое и отраженное – и третья страница, «где дана следующая степень опосредования, отражения»: Набоков описывает комнату, где на цветном рисунке, сделанным еще в девичестве матерью, была изображена «все та же парковая беседка с красивыми окнами, частью заслоненная сцеплением ветвей» [А 5: 510]. В этой комнате произошло «событие, сопоставимое по значимости с сочинением первого стихотворения, – его первое чтение, обретение первого слушателя. Им была мать – первая идеальная читательница в набоковском писательском опыте»[541].

Образ «часовенной» беседки с витражными «арлекинными» окнами, художественное истолкование которого дает сам автор или интерпретируют

[540] Аверин Б. В. Дар Мнемозины… С. 372–374.
[541] Там же. С. 374.

исследователи набоковеды, универсальная модель творчества, в понимании Набокова, и идеальной рецепции – связи автора и читателя.

Игра в «нетки», в которой используется принцип экстатического видения, также представляет собой метафору творчества. То, что эту игру: не только правила, но и экстатическое состояние соприсутствия и соучастия, которое испытывал каждый играющий, – помнит одна лишь Цецилия Ц. (игра существовала, когда она была ребёнком) – следствие как запрета на неё, так и всеобщей деградации и утраты творческих способностей. Эта способность есть только у Цинцинната. Он унаследовал дар от отца.

Необходимо сделать отступление: предание об отце, духовное наследство отца позволяют обнаружить в романе мотив, популярный в немецкой литературе романтизма на рубеже XVIII – XIX веков – поиски сыном своего отца. Этот мотив восходит к греческому роману, где влюбленные разлучаются вследствие рокового случая, в ходе сюжета ищут друг друга, встречают, вновь расстаются и, наконец, находят друг друга и соединяют свои судьбы. В немецком романтизме мотив трансформируется и функционирует иначе: отношения героев исключаются из эротической сферы и разворачиваются между представителями двух разных поколений – сыном и отцом. Прежним остается только механизм посвящения-испытания, присущий как греческому роману, так и повествованию немецкого романтизма. Сын не подозревает о том, кто его отец, о неправильно установившихся отношениях, истина открывается ему благодаря случаю.

Мотив поиска отца представлен в романе Набокова латентно. Собственно, Цинциннат не осуществляет никаких поисков. Ему известно предание об отце, «безвестном прохожем»: он исчез в темноте ночи, и мать никогда не узнала ни кто он, ни откуда – был «только голос». Ребенок, оставленный на воспитание «в общежитии», познакомившийся с матерью и с историей своего рождения на третьем десятке, Цинциннат не связывает надежд ни с матерью, ни с отцом. Свою инаковость, «непроницаемость», многомерность, преступную в кукольном, плоском мире, окружающих его, он не осознает как родовое свойство. И только накануне казни мать, Цецилия Ц., рассказывает сыну о тайне отца «он тоже, как

вы, Цинциннат» [Р 4: 127], приносит благую весть о том, что сын – духовный наследник и приемник, дает ему опору – ответ на главный, невыносимо тревожащий вопрос о том, что будет «там»: «Он вдруг заметил выражение глаз Цецилии Ц., – <…> словно проступило нечто, настоящее, несомненное (в этом мире, где все было под сомнением). <…> Во взгляде матери Цинциннат внезапно уловил ту последнюю, верную, все объясняющую точку, которую он и в себе умел нащупать <…> эта точка, выражала такую бурю истины, что душа Цинцинната не могла не взыграть» [Р 4: 129].

Духовная связь отца и сына, восходящая к тринитарной христианской модели, осознание этой связи героем «Приглашения на казнь», метафорически равное поискам отца в немецком романтизме, оказывается определяющим в процессе его экзистенциальной самоидентификации.

Цинциннат, подобно отцу, – творец: из хаоса слов он способен создать космос. Но для этого ему необходимо найти Слово катарсической рождающей и преображающей силы, подобное зеркалу, превращающему «нетки» в «чудный стройный образ», подобное снопу солнечных лучей, сливающему в «нематериальное» единство пестрые стекла витражей XIII века, ему необходимо стать Автором.

Лишь несколько исследователей считают, что Цинциннат не владеет литературным даром. Так, Н. Букс, рассматривая «Приглашение на казнь» как часть тематического, сюжетного и композиционного диптиха с IV главой «Дара» «Жизнь Чернышевского», утверждает: «Цинцинната делает писателем условие надвигающейся казни. Драматизм ситуации придает последнему слову героя статус литературного факта, значительность которого обусловлена не художественным качеством, а предполагаемым идейным смыслом. Такое возведение смерти в моторную творческую силу пародирует написание Чернышевским в крепости романа «Что делать?». Следуя своей концепции «взаимного пародийного отражения» героев «Жизни Чернышевского» и «Приглашения на казнь», Н. Букс продолжает: «Косноязычие, стилистическая

убогость, навязчивое топтание повторов, характерные для манеры Чернышевского многократно воспроизводятся в «Приглашении на казнь»[542].

О крахе стиля Цинцинната и его причинах пишет В. Ерофеев: «впервые и единственный раз в творчестве Набокова наступает крах стиля: Цинциннат оговаривается, путается в словах, мир плывет перед глазами смертника, возникает косноязычие <…> этот мир слов-калек, который используется Набоковым для передачи пошлых мыслей пошлых людей, в «Приглашении на казнь» становится единственно возможным средством самовыражения человека, над которым навис топор»[543].

С художественной несостоятельностью Цинцинната все же трудно согласиться, и, в основном, в критической литературе о романе «Приглашение на казнь» принято считать Цинцинната поэтом.

Как убедительно показывает А. Долинин, «не написавший ни одной стихотворной строчки, но «преступным чутьем» догадывающийся о том, «как складываются слова, как должно поступить, чтобы слово обыкновенное оживало, чтобы оно заимствовало у своего соседа его блеск, жар, тень» (Р 4: 101), Цинциннат является поэтом в блоковском смысле – он один из «сыновей гармонии», ощущающий тайную связь с «родимой областью» и желающий выразить ее – «всей мировой немоте назло». Он осознает в себе «силу, которая нудит высказаться», им движет желание «что-нибудь запечатлеть, оставить», он берется за карандаш без всякой надежды быть прочитанным и понятым, но только чтобы воплотить свое «невозможное, вольное, ослепительное» видение мира»[544].

А. Долинин напоминает и о том, что В. Е. Набокова в письме авторам театральной инсценировки «Приглашения на казнь», написанном по просьбе мужа, объясняла его замысел так: «В Цинциннате Ц. нужно видеть поэта, творца. Это характеризует его мышление, его отношение к жизни, к его согражданам и,

---

[542] Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах Владимира Набокова. С. 118–120.
[543] Ерофеев В. Русский метароман В. Набокова, или В поисках потерянного рая // Вопросы литературы. –1988. – № 10. – С. 159.
[544] Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. С. 122.

конечно, к жене. Мой муж полагает, что в пьесу следует включить образцы того, как он мыслит или пишет»[545].

Интересна концепция Дональда Бартона Джонсона, представленная в главе «Альфа и Омега «Приглашения на казнь» его книги «Миры и антимиры Владимира Набокова»[546]. Он пишет о том, что тематический фокус романа – в старании и невозможности Цинцинната выразит гностическое знание, свою мечту о мире «Там» на языке этого мира. Потому что, он заключен не только в крепость-тюрьму тоталитарного государства, но и как каждый поэт, в «темницу языка». «Единственный способ, с помощью которого можно передать новые значения, новые догадки, – ввести дополнительную букву». По Джонсону, иконическое употребление букв церковнославянского алфавита – алфавитный мотив – Набоков использует «как символ стремления художника прорваться сквозь барьеры языка и выразить невыразимое[547]».

Не менее интересна интерпретация С. Давыдова. Он считает, что гносеологическая гнусность – это художественная одаренность, которой наделен Цинциннат. «Подобно посланнику из гностического мифа, автор сделал своим избранником Цинцинната как существо близкой ему культуры. Он положил на стол Цинцинната листы бумаги и длинный карандаш и продиктовал ему первые слова. В камере смертника родился поэт. На исписанных листах Цинциннат ведет борьбу со смертью. Причастность к тайне творчества, «гнозис», спасительное познание – вот что передал своему избраннику «сын словес» Сирин, создавший Цинцинната по образу и подобию своему писателем, творцом. Конечность существования преодолевается через творчество, в котором заключена единственная надежда смертного на бессмертие»[548].

Рассматривая, каким образом сосуществуют в «романе-матрешке» слово героя со словом автора, С. Давыдов показывает, что Цинциннат – начинающий писатель, который отчаянно пытается овладеть словом и раскрыть тайну

---

[545] Цит. по: Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. С. 122.
[546] См. подробнее: Джонсон Д. Б. Миры и антимиры Владимира Набокова. С. 48–69.
[547] Там же. С. 68.
[548] Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. С. 105, 111.

творчества. Исследователь замечает, что гностический символ души – «перл» - в контексте художественного творчества – это «живое слово», «слово-Психея». Попытки Цинцинната пробиться к «живому слову» вначале чрезвычайно неловки. «Слово Цинцинната вступает в диалогические отношения со словом автора, соревнуясь с ним, оно пытается освободиться, встать на «собственные ноги», стать самостоятельным. В противовес авторскому творению Цинциннат создает в романе собственное параллельное произведение»[549]. Обнаружив своего творца, в руках которого находится «поворачиваемое зеркало», герой бунтует в попытке обрести автономность.

Эту концепцию можно дополнить и развить. Обретение слова связано, прежде всего, с тем, что Цинциннат ищет и находит ритм – музыкальное начало, претворяющее хаос в космос. Его авторство поэтическое, в духе размышлений Данте о происхождении слова «автор». Есть темное место в «Convivio» - «Пире» (1307–1309), касающееся происхождения слова «автор». Этимология этого слова, по Данте, восходит к глаголу «auieo», давно вышедшему из употребления, который обозначает собственно «связывать слова». Такое толкование давал в XIII веке Угуччоне да Пиза в своём этимологическом словаре, возводя глагол «avieo» к «vates» – посвященным поэтам[550]. *<Согласная «V» в глаголе «aveio» рассматривается здесь как превращенная гласная «U» <AUEIO* (курсив мой. – *О. Д.*)>. «Достаточно внимательно вслушаться в слово, - рассуждает Данте, - чтобы при первом же его произнесении убедиться, что оно само обнаруживает своё значение, поскольку состоит из одних только внутрисловесных связок, а именно пяти гласных, которые являются душой и связью каждого слова и из которых этот глагол составлен путем перестановки, создавая тем самым образ связи. В самом деле, начав с «A», он переходит в «U» и оттуда через «I» тут же в «E», оттуда оборачивается и возвращается в «O»: таким образом, он воспроизводит следующую фигуру « A, E, I, O, U», которая и есть фигура связи. Поскольку же

[549] Там же. С. 120.
[550] Данте Алигьери. Малые произведения. – М. : Наука, 1968. – С. 555 (Примеч. И. Н. Голенищева-Кутузова).

слово «autore» происходит и выводится из этого глагола, оно применяется только к поэтам, которые связывали свои слова мусикийским искусством»[551].

Удивительно интересно интерпретирует это «темное место» С. Эйзенштейн. Он задается вопросом: какое основание имел Данте говорить об «обращениях» и «возвратах» от начального «A» к «O» через «U», «E», «I» в слове «AUEIO», и о том, что «именно эти ходы вперед-назад образуют тот узел-бант, который являет собой пластический образ связывания звуков путем музыки, что является, согласно Данте, уделом одних поэтов»[552]. В западноевропейских языках (и в русском тоже) гласные в алфавите располагаются в ином порядке «A – E – I – O – U» и в «узел» никак не связываются. Не тот порядок имел в виде Данте, он говорил о последовательности «от природы»: «I – E – A – O – U».

С. Эйзенштейн удивляется поразительному музыкальному чутью Данте. Если взять таблицу частот колебаний, отвечающих отдельным гласным, то окажется, что последовательность гласных по этому признаку именно такова, какую имел в виду Данте. С. Эйзенштейн приводит таблицу частот из книги Mark H. Liddell «Physical characteristics of speech sound»:

Гласная	произношение	частота	русский	эквивалент
oo(u)	gloom	326	луг	у
o	no	461	мох	о
aw	raw	732	отец	о
ä	father	900	дала	а
a	mat	1,840	эх	э
e	pet	1,958	вечер	е
ey (ā)	they	2,461	ей	ие
i	be	3,100	миг	и

«Таким образом, оказывается, что последовательность, которая «по чутью» рисовалась Данте как естественно закономерная, – действительно оказывается закономерной и органической согласно точным данным физических наук.

[551] Данте Алигьери. Малые произведения. С. 213–214.
[552] Эйзенштейн С. М. Избранные произведения : в 6 т. Т. 3. С. 315.

Стройную органическую последовательность звучания ухо Данте Алигьери могло систематизировать и, не прибегая к акустическим приборам»[553].

Вероятно, Данте и вслед за ним С. М. Эйзенштейн ориентировались на значение слова «автор» и характер связи гласных между собой, визуализируя его в форме узла. Если же повторить последовательность движений и начертить «ходы вперед-назад» на бумаге, то становится очевидным, что «узел-бант» напоминает знак бесконечности:

«I – E – A – O – U»

Как известно, математический символ бесконечности был изобретен лишь в 1655 математиком Джоном Уоллисом, и назван «lemniscus» (*лат.* лента) математиком Бернулли приблизительно сорок лет спустя. Символ бесконечности был запатентован после изобретения устройства, известного как «лента Мёбиуса» (названный в честь математика девятнадцатого столетия Мёбиуса). Математическому происхождению знака бесконечности предшествовала его разработка в религиозной символике разных времен и народов.

Подобные символы были найдены среди тибетских наскальных гравюр: змея, кусающая свой хвост, или змея бесконечности, часто изображалась в форме такого символа, обозначающего вечный переход конца в начало. В индийской религии этот знак обозначал бесконечность совершенства, так как состоял из окружностей, рисуемых по часовой стрелке и против часовой стрелки, в нем мужская солнечная, правосторонняя половина соединяется с женской лунной, левосторонней. Как и символ инь-ян в дуализме знак бесконечности вошел во многие концепции двойственности или парности.

Вероятно, избранничество поэтов – у Данте слово «автор» понятно лишь поэтам – объясняется не только их способностью слышать «музыку сфер» и

[553] Там же.

воспроизводить ее, но и неким метафизическим внерациональным знанием, которым они также одарены как посвящённые.

Музыкальное начало творчества – «через-пуповинно» ощущаемый Цинциннатом ритм – отчетливо слышен в поэтических повторах описаний Тамариных Садов, в записанных и незаписанных воспоминаниях о Марфиньке, в размышлениях восьмого дня, равных восьмой главе романа, и даже в репликах, обращенных к тюремщикам. Теперь этот поток ритма должен обрести словесную плоть.

Композиционно неоформленные, логически и синтаксически не организованные в текст, объединённые лишь поэтическим ритмом, записи Цинцинната напоминают Steam-swing (ярмарочные качели) – метафора, которой сюрреалисты охотно пользовались для обозначения процесса автоматического письма. Исследователи этого феномена обнаруживают его истоки в спиритизме, оккультных и эзотерических поисках, в увлечении психологией и философией бессознательного (Э. Гартмана, Дю Преля, Э. Шюре), антропософией Р. Штейнера[554]. В основе автоматического письма вера в сверхчувственную реальность, в которую погружается сознание, получая возможность постижения тайного знания.

Автоматическое письмо получило признание и статут художественного текста в литературе французского сюрреализма. А. Бретон в «Манифесте сюрреализма» 1924 г. назвал «автоматическое письмо», первые опыты которого представлены в книге А. Бретона и Ф. Супо «Магнитные поля» (1920), – главным средством выражения сюрреализма. Аппелируя одновременно и к физике, и к метафизике, название книги развивало идею взаимного притяжения и отталкивания между двумя полюсами, которые могут быть представлены как сознание и бессознательное, как писатель и текст, писатель и читатель.

---

[554] См. об этом: Аксаков А. Н. Материалы для суждения об автоматическом письме (из личного опыта). – СПб. : Тип. В. Демакова, 1899; Веселовский А. Н. Парацельс, Вейгель, Бёме // Веселовский А. Н. Избранные труды и письма. – СПб. : Наука, 1999; Кравченко В. Владимир Соловьев и София. – М. : Аграф, 2006. – С. 309–312; Сироткина В. Теория автоматизма до формалистов // Русская теория, 1920–1930-е гг. : материалы 10-х Лотмановских чтений. – М. : РГГУ, 2004. – С. 298–299; Марков В. Ф. История русского футуризма / пер. с англ. – СПб. : Алетейя, 2000. – С. 42, 79.

Сюрреалисты грезили о «лирической революции», «автоматическое письмо» они рассматривали как «проявление сущностного бунта человека против абсурдных законов универсума, в который он заброшен, разумеется, против воли»[555]. В манифестах, декларативных письмах, коллективных обращениях они провозглашали цели нового искусства: «Настало время найти великий Закон Сердца – Закон, который <…> будет гидом для Духа, потерявшегося в собственном лабиринте. *Там*, вдали, куда никогда не могла бы дойти наука; *там,* (курсив мой. – *О. Д.*) где ниточки разума разрываются об облака, существует лабиринт, центральная точка, где сходятся все силы человеческого существа, последние прожилки Духа. В этом лабиринте <…> вне любых известных форм мысли, дух наш движется, выверяя самые тайные и спонтанные свои движения – те, что обладают свойствами откровения, как дуновение, пришедшее извне, упавшее с неба»[556]. Сетуя на то, что «порода пророков угасла», сюрреалисты стремились приблизиться к таковой в «акте спонтанного творения»[557].

Размышления Цинцинната созвучны сетованиям сюрреалистов: «Давно забыто древнее врожденное искусство писать, когда оно в школе не нуждалось, а загоралось и бежало как пожар» [Р 4: 100]. Можно предположить, что он размышляет о «боговдохновенной» речи, сопровождающейся экстатическим состоянием, которая получила распространение в мифоритуальных культах и ритуальной религиозной речи[558].

Сравнение с пожаром отсылает к событиям иудейской Пятидесятницы, когда через десять дней после Вознесения «последовало обетованное сошествие Святого Духа, Который, при сильном ветре, в виде огненных языков снизошел на апостолов и собравшихся учеников и сделал их способными к чудесной речи на

---

[555] Лейрис М. Авантюрная жизнь Жан-Артюра Рембо // Антология французского сюрреализма, 20-е годы / сост., пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. А. Исаева, Е. Д. Гальцовой. – М. : Изд-во ГИТИС, 1994. – С. 160.
[556] Письмо ректорам европейских университетов // Там же. С. 148.
[557] Там же.
[558] См.: Овсянико-Куликовский Д. Н.: 1) Опыт изучения вакхических культов индоевропейской древности в связи с ролью экстаза на ранних ступенях развития общественности. – Одесса : Тип. П. А. Зеленого, 1883. – Ч. 1; 2) Разбор ведийского мифа о Соколе, принесшем цветок Сомы, в связи с концепцией речи и экстаза. – СПб., 1882; Коновалов Д. Г. Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве. – Сергиев Посад : Тип. Св. Тр. Сергиевой лавры, 1908; Панченко А. А. «Магическое письмо»: к изучению религиозного фольклора // Антропология религиозности. – СПб., 1998. – С. 216. – (Канун : альм.; Вып. 4).

разных языках»[559]. «Дар языков» – один из апостольских даров (см. Деяния 2: 1–12).

Опыт автоматического письма существовал и в практике русского символизма. Автоматические послания рассматривались в контексте концепции теургии и воплощали идею абсолютной свободы субъекта сознания на основе принципа «выхода из себя», экстаза или трансцендирования, «восхождения» без «нисхождения», на что указывал Вяч. Иванов в статье «О границах искусства». <…> Автоматическое письмо как результат «выхода» за «порог сознания» представляет собой тип «незавершенности» в отличие от текста сюрреалистического письма, предназначенного для читателя»[560].

Теоретики символизма В. Соловьев, Вяч. Иванов, А. Белый связывали автоматическое письмо с явлением глоссолалии[561], которое было в центре внимания общей и исторической поэтики, мифопоэтики, психологии, религиозной философии рубежа XIX–XX вв. Вяч. Иванов находил, что глоссолалические тексты как вид духовной религиозно-экстатической и эстетической деятельности имеют исток в обрядовом гимнотворчестве[562]. В этой связи важна и интересна книга Н. М. Никольского «Царь Давид и псалмы» (1908), посвященная анализу происхождения псалмов Царя Давида и их поэтике. Он находит, что стихотворная речь псалмов очень близка к естественному ритму человеческой речи с переменным ее повышением и понижением, «которое происходит вследствие пульсирования источников нашей физической жизни, то есть вследствие процесса кровообращения и дыхания[563]. На чередовании вдоха и выдоха основаны

---

[559] Прот. Александр Мень. Библиологический словарь : в 3 т. – М. : Фонд им. А. Меня, 2002. – Т. 2. – С. 356.

[560] Титаренко С. Д. «Фауст нашего века»: Мифопоэтика Вячеслава Иванова. С. 518. См. об этом также: Титаренко С. Д. Автоматическое письмо у Владимира Соловьева и Вячеслава Иванова: Архетипы мистического сознания и традиции глоссолалии // Русская антропологическая школа : труды / под ред. Вяч. Вс. Иванова; пер. с лат. М. А. Янушкевич. – М., 2007. – Вып. 4, ч. 1. – С. 174–175.

[561] Прот. Александр Мень. Библиологический словарь : в 3 т. Т 2. С. 356. *Глоссолалия – от греч. γλῶσσα – «язык» и λᾰλέω – «говорю»*. В Посланиях св. апостола Павла к Коринфянам глоссолалия – это один из апостольских даров, «дар языков». Молитва «языками» выражалась в экстатическом славословии, которое не имело характера внятной речи. Слова в нем уступали таинственным ритмам, сотканным, точно музыка, из одних звуков. Это был спонтанный поток изливающегося чувства, подобный тому, что проявился в первую Пятидесятницу. В комментариях свящ. Александра Меня находим, что эта «музыкальная» форма молитвы принималась св. апостолом Павлом, но предпочтение отдавалось «пророчествам» как осмысленной речи, понимаемой людьми и обращенной к ним. Таким образом, пророчества и глоссолалии разведены в христианской традиции.

[562] Иванов Вяч. К проблеме звукообраза у Пушкина // Иванов Вяч. Собр. соч. : в 4 т. Т. 4. С. 343–344.

[563] Никольский Н. М. Царь Давид и псалмы. – СПб. : Тип. Ю. Н. Эрлих, 1908. – С. 73–74.

ритмические паузы. Этот «естественный ритм» - в основе всей «первоначальной поэзии»[564].

Н. М. Никольский замечает, что каждое архаическое «произведение народной поэзии состоит из чередования парных, а иногда тройных стихов, причем каждый из этих стихов параллелен по длительности другому (то есть, по времени, необходимому для произнесения), вместе с этим и по содержанию; новая мысль является вместе с чередой новых стихов»[565].

Им рассматриваются также разные виды параллелизма. Двучленный параллелизм, то есть повторения одной и той же мысли в синонимических выражениях. Антитетический параллелизм, синтетический параллелизм, где второй член добавляет и развивает в других направлениях мысль первого; параллелизм степенный, когда «первый член берется с неполным выражением мысли, второй член повторяет слова первого и заканчивает мысль, образуя как бы следующую ступень лестницы»[566].

Особенности ритма и поэтического синтаксиса, выявленные Н. М. Никольским в Псалмах Царя Давида как произведении лирической поэзии, обращают к ещё более древним текстам, например, к песне «Познание», принадлежащей к позднему слою Ригведы (X, 7), посвященной обладателям знания, певцам риши. Исследователи литературы древнего Востока Ю. М. Алиханова, В. Б. Никитина, Л. Е. Померанцева[567] считают, что исходя из названия, индийская комментаторская традиция связывает эту песню с проблемой познания, но темой ее также является тема певческого содружества. Вначале рисуется мифический прототип земных содружеств – содружество древних риши, которые сообща, в согласии сотворили Речь и разделили ее между многими (то есть отдали людям). Далее вводится мотив избранности певцов – Священная Речь доступна не всем, не все способны ее слышать.

---

[564] Там же. С. 74.
[565] Там же.
[566] Там же. С. 73–74.
[567] Литература Древнего Востока: Иран, Индия, Китай : тексты / авт.-сост.: Ю. М. Алиханова, В. Б. Никитина, Л. Е. Померанцева. – М. : Изд-во МГУ, 1984. – С. 46–54.

4 *Кто-то, глядя, не видит Речь*
Кто-то, слушая, не слышит ее.
А кому-то она отдает (свое) тело.
Как страстная жена в прекрасном наряде – (своему) мужу.

Не все из певцов одинаковы «по порывам духа» и не все в равной мере наделены даром импровизации.

7 *Друзья, имеющие глаза (и) уши,*
Бывают (все же) неодинаковы по порывам духа.
Одни выглядят, как пруды, (где вода) до рта
(или) до плеч,
Другие же – как пруды для омовения.
(Перевод Т. Я. Елизаренковой)

Певцы гимнов были одновременно жрецами, обладателями знания. Гимны исполнялись во время новогоднего праздника и были связаны с архаическим ритуалом, космогоническим по своей сути. Выступление пламенных певцов риши обязательная часть этого ритуала, направленного на сохранение и восстановление космоса. И потому «дрожь вдохновения» и «порывы духа» должны сочетаться с чистотой души.

«Древние были убеждены, что сами боги вкладывают эту речь в достойных певцов, даруя им способность слышать ее в минуты высшего озарения, <…> открывающего пути Речи <*равной знанию* (курсив мой. – *О. Д.*)>»[568]. Такой певец становится брахманом[569].

Интересно, что в финале романа, уходя к существам, «подобным ему», Цинциннат узнает их «по голосам». Этот факт вновь обращает к дантовскому истолкованию слова «автор», происходящему от глагола «AUEIO», понятного только поэтам, и к песне «Познание» (Ригведа X, 7). Направленность «ухода» Цинцинната к содружеству обладающих «подобными» голосами говорит о метафизическом преодолении одиночества и возвращении на родину. Таким образом, получает романное развитие не только тема «поэта – избранника», столь

[568] Литература Древнего Востока: Иран, Индия, Китай : тексты. С. 46–54.
[569] Слово «брахман» имеет несколько взаимосвязанных значений: узкое – «брахман» – представитель касты жрецов; и объемное – «брахман» – ключевой священный образ индийских религий и важнейшее мировоззренческое понятие религиозно-философских учений Индии: немыслимый, невидимый, неслышимый, непознаваемый, неизменяемый, непроявленный, нерожденный, лишенный видимости и образа, безначальный, бесконечный; «не то, не это». – см.: URL: sr.artap.ru/brahman.htm

любимая Набоковым, но и тема индивидуализированного рая, некой определенности послесмертия.

Рассмотрим, как пишет и «дышит» Цинциннат? Ритм записей Цинцинната неровен. Однако, когда в текстовом потоке «выплывает» тема мира «Там» и связи Цинцинната с «невидимой пуповиной», ритм приближается к архаике первоначального поэтического творчества: «вдох – выдох», хотя скорость дыхания не одинакова в рассматриваемых фрагментах: «Он есть, мой сонный мир, его не может не быть, ибо должен же существовать образец, если существует корявая копия. Сонный, выпуклый, синий, он медленно обращается ко мне» [Р 4: 75]. «И еще я бы написал о постоянном трепете… и о том, что всегда часть моих мыслей теснится около невидимой пуповины, соединяющей мир с чем-то, - с чем, я еще не скажу» [Р 4: 75].

В славословиях Цинцинната о мире «Там» можно обнаружить параллелизм со схожей длительностью фрагментов речи («стихов») и, вместе с тем, содержательный: «Там всё поражает своею чарующей очевидностью, / простотой совершённого блага; / там, всё потешает душу, / всё проникнуто той забавностью, / которую знают дети» [Р 4: 102]. Однако параллелизм становится организующим началом лишь небольших фрагментов.

Думается, что «боговдохновенный» (где Бог равен Автору) герой Набокова на протяжении всего написанного им текста стремится совершить переход от автоматического письма к осознанно оформленному пророчеству.

Герой ощущает себя пророком, хотя ни разу не произносит это слово. Его пророческая природа явлена в ряде признаний:

1) Цинциннат посвященный, обладатель сакрального знания: «Повторяю (ритмом повторных заклинаний, набирая новый разгон), повторяю: кое-что знаю, кое-что знаю, кое-что…» [Р 4: 102]. «Нет, тайна ещё не раскрыта, – даже это – только огниво, - и я не заикнулся ещё о зарождении огня, о нём самом» [Р 4: 74].

2) Цинциннат – избранник, с изменённой человеческой природой: «Я не простой… я тот, который жив среди вас… Не только мои глаза другие, и слух, и вкус, – не только обоняние, как у оленя, а осязание как у нетопыря, - но главное:

дар сочетать всё это в одной точке» [Р 4: 74]. Мистический сюжет получения нового зрения и нового слуха, как в стихотворении А. С. Пушкина «Пророк», в романе «Приглашение на казнь» не развит, но существует в виде аллюзии, синестэзически расширенной (с акцентом на обоняние и осязание).

3) Цинциннат – миссионер. Как пророк и медиум он несвободен: «Я как кружка к фонтану, цепью прикован к этому столу, – и не встану, пока не выскажусь» [Р 4: 102]; «Нет, не могу… хочется бросить, – а вместе с тем – такое чувство, что, кипя, поднимаешься как молоко, что сойдёшь с ума от щекотки, если хоть как-нибудь не выразишь. О нет, – я не облизываюсь над своей личностью, не затеваю со своей душой жаркой возни в тёмной комнате; никаких, никаких желаний, кроме желания высказаться – всей мировой немоте назло» [Р 4: 99].

4) Цель записей Цинцинната – катарсическое очищение гипотетического читателя, в первоначальном, религиозно-обрядовом, связанном с мистериями значении: «Знай я, сколько осталось времени, я бы кое-что… Небольшой труд… запись проверенных мыслей… Кто-нибудь когда-нибудь прочтет и станет весь как первое утро в незнакомой стране. То есть я хочу сказать, что я бы его заставил вдруг залиться слезами счастья, растаяли бы глаза, - и когда он пройдет через это, мир будет чище, омыт, освежен» [Р 4: 74]. Близкое к религиозно-обрядовым теориям осмысление катарсиса находим у Платона: катарсис означает отделение духовного начала от телесного в целях восхождения от красоты тела к красоте души («Федон», 67с; «Софист» 230с.). Помимо этого катарсис является важнейшим критерием художественности образа.

5) Цинциннат должен создать поэтический язык пророчества. И Набоков изображает процесс рождения языка из «преодолённой немоты» [570].

Ю. М. Лотман, анализируя «поэтический язык высокого косноязычия» Андрея Белого, отводившего себе роль пророка нового искусства, пишет о том, что в мифологиях различных народов существует представление о косноязычии

[570] Лотман Ю. М. Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. – СПб. : Искусство–СПБ, 1996. – С. 681.

пророков. Косноязычен был библейский Моисей. О нём в Библии читаем: «И сказал Моисей Господу: О, Господи! Человек я неречистый, и таков был и вчера и третьего дня, и когда Ты начал говорить с рабом Твоим: я тяжело говорю и косноязычен. Господь сказал Моисею: кто дал уста человеку? Кто делает немым, или глухим, или зрячим, или слепым? Не Я ли Господь Бог? Итак пойди, и Я буду при устах твоих…» (Исход, 4: 10 – 12). Еще один пример – косноязычие Демосфена.

По Лотману, свой путь Андрей Белый видел как поиски языка, как борьбу с творческой и лично-биографической немотой. «Однако эта немота осмыслялась им и как проклятье, и как патент на роль пророка»[571].

Поэтический язык пророчества, который рождает Цинциннат, отсылает и к языку пророчеств Зангези – героя В. Хлебникова. Исследователи мифопоэтики В. Хлебникова[572] отмечали, что он интерпретировал Зангези как нового апостола. Л. Силард соотносит сверхповесть с Евангелием: «Восклицанием Зангези: «Благовест в ум», - открывающим его проповедь (немного спустя - «моговест мощи») обыгрывается русский перевод слова «Евангелие» - «Благая весть»»[573].

Появлению Зангези предшествует разговор о нем прохожих, свидетельствующий о двойственности отношения «толпы», «верующих» к герою и обращающий к традиции: «Нет пророка в отечестве своем» [Матф.:13: 57]. Одни называют его «лесным дураком», другие – «спасательным кругом, брошенным с неба», одни требуют: «Мы – верующие, мы ждем. <…> Спой нам самовитые песни!», другие кричат: ««Довольно! Соленым огурцом в Зангези!», «Тарабарщина, / На каком языке, господин Зангези?»»[574].

Язык Цинцинната, так же как и язык Зангези, обращен к тайным глубинам смысла, но он оказывается неспособен выразить онтологическую глубину. В связи с этим в интертекстуальное поле диалога романа входят размышления

---

[571] Там же. С. 682.
[572] Гарбуз А. Б. Велимир Хлебников: Мифопоэтическая основа творчества : автореф. дис. … канд. филол. наук. – Свердловск, 1989; Дуганов Р. В. Велимир Хлебников и русская литература : статьи разных лет. – М. : Прогресс-Плеяда, 2008; Григорьев В. П. Будетлянин. – М. : Языки русской культуры, 2000.
[573] Силард Л. «Зангези» Хлебникова и Большие Арканы Таро // Силард Л. Герметизм и герменевтика. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. – С. 312–324.
[574] Хлебников В. Зангези // Хлебников. Творения. С. 473–507.

теоретиков русского символизма о теургической задаче художника. Высшим критерием для поэта, по Вяч. Иванову, как пишет С. Д. Титаренко, – является глубина познания мистического внутреннего опыта, и главный вопрос, стоящий перед ним, – «вопрос об *изрекаемости* этого познания»[575]. В статье «Орфей» (1912) Вяч. Иванов находит решение вопроса в «духовном зрении» и «внутренней музыке». Позже, в конспекте к лекции А. Белого из цикла «Теория художественного слова», прочитанного последним 1919 году[576], Вяч. Иванов формулирует «триаду» процессов творчества: «а) Начальная стадия: звуковое волнение, связанное с глоссолалией; б) Промежуточная романтическая стадия: появление образов <…> Образы неопределённые, плавающие, - «вследствие неполной просвеченности материала логическим творчеством»; в) «Всё бессмысленное заменяется сознательным»[577].

Проблема «изрекаемости» познания глубинного мистического опыта и катарсической действенности речи была чрезвычайно актуальна и для В. Хлебникова. Его Зангези – создатель «звездного» языка, где «алгебра слов смешана с аршинами и часами», призванного объединить всех. Он автор «Азбуки ума», которую верующие называют «заумной речью», а толпа – «тарабарщиной». Это поэтический язык пророчеств. Идею «звездного», «заумного» языка В. Хлебников неоднократно разъяснял в своих статьях и декларациях. «Звездный» язык или «азбука ума» - это «грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей. Умные языки уже разъединяют»[578]. «Азбука ума» - это синтез стиха и прозы, божественного и человеческого, природно-космического и социально-исторического слова.

О необходимости такого глобального синтеза впервые заявили немецкие романтики. Новалис писал о том, что поэт и жрец вначале были одно, и лишь последующие времена разделили их. «Однако истинный поэт всегда остается

---

[575] Титаренко С. «Фауст нашего века»: Мифопоэтика Вячеслава Иванова. С. 376.
[576] См. об этом: Глухова Е. В. Конспект Вячеслава Иванова к лекции Андрея Белого из цикла «Теория художественного слова» // Русская литература. – 2006. – № 3. – С. 135–147.
[577] Эткинд Е. Г. Вячеслав Иванов и вопросы поэтики: 1920-е годы // Эткинд Е. Г. Там, внутри: (О русской поэзии XX века) : очерки. – СПб. : Максима, 1996. – С. 144.
[578] Григорьев В. П. Будетлянин. С. 72.

жрецом, так же как истинный жрец – поэтом. И не должно ли грядущее снова привести к старому состоянию вещей?»[579]. Разделяя идеи философии тождества, Новалис писал о том, что человек и космос едины, человек вписан в контекст вселенной, что «истинный поэт всеведущ: он действительно, вселенная в малом преломлении»[580]. Нужно лишь преодолеть «недостаточность» слова, ибо оно опосредует и не тождественно выражаемой вещи.

Вакенродер также размышлял о «несказуемости» через речь предметов лирических, религиозно-мистических, воодушевляющих[581]. Он предлагал уничтожить точное слово, конкретную характеристику, которая этим словом дается, потому что «схематизм языка» заставляет индивидуальное передавать общими обозначениями, неспособными выразить множество идей. Возникает теория о языке как о единой метафоре, о фразе, о едином разрастающемся слове. Романтики стремились выйти за пределы слова в музыку, раскрывая заложенные в поэтической речи возможности. Прежде всего, это ее способность к суггестивности, и, как следствие, способность поэтической речи оказывать на человека глубокое непосредственное влияние, свойственное музыке.

Несмотря на пифогорейские, математические основы «звездного языка» Зангези, этот язык удивительно действенно суггестивен. Например, песнь прощания, посвященная старым богам, покидающим землю, насыщена элегическими интонациями и, одновременно, интонациями благоговейного религиозного восхищения, свойственного псалмам. Это вызывает соответствующие жанровым ожиданиям эмоции, создавая ощущение Конца Эпохи.

В песне прощания с богами усматривается и структура псалмов, которым характерен принцип ветхозаветной поэтики parallelismus membrorum, где каждая мысль выражается двумя или большим числом суждений, поясняющих, дополняющих, развивающих друг друга. Таким образом, создается определенный

---

[579] Новалис. Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма : документы / под ред., со вступ. ст. и коммент. Н. Я. Берковского. – Л. : Издание писателей в Ленинграде, 1934. – С. 121–122.
[580] Там же. С. 124.
[581] Литературная теория немецкого романтизма : документы. – С. 87.

ритм. Этот ритм библейской поэзии, в основе которого фразовый параллелизм и синонимия, возможно, воссоздает Хлебников.

Они голубой тихославль,
Они голубой окопад.
Они в никогда улетавль,
Их крылья шумят невпопад.
Летуры летят в собеса
Толпою ночей исчезав. <…>
Летавель могучей виданной,
Этотой безвестной и странной,
Крылом белоснежные махари,
Полета усталого знахари,
Сияны веянами дахари.<…>
Окутаны вещею грустью
Летят к доразумному устью,
Нетурные крылья, грезурные рты!
Незурные крылья, нетурные рты![582].

Сначала улетают боги. «А я, божестварь, одинок», - произносит Зангези[583]. Потом уходит пророк. В конце сверхповести остаются только Горе и Смех. У Набокова это изначально заданная ситуация. Цинциннат пребывает в мире, где «время, задремав, остановилось», никто не помнит богов и оказывается неспособен понять пророка.

И потому вопрос об «изрекаемости» глубинного мистического опыта особенно актуален. Цинциннат должен найти слово, ведущее сквозь человеческую речь «в засловесные глубины» (Ю. М. Лотман).

Он жаждет найти такое слово, или оживить «обыкновенное»: «Нет все это – не то <…> Стой! Вот опять чувствую, что сейчас выскажусь по-настоящему, затравлю слово. Увы, никто не учил меня этой ловитве <…> Не умея писать, но преступным чутьем догадываясь о том, как складываются слова, как должно поступить, чтобы *слово обыкновенное оживало* (курсив мой. – *О. Д.*), чтобы оно заимствовало у своего соседа его блеск, жар, тень, само отражаясь в нем и его тоже обновляя этим отражением, – так что вся строка – живой перелив; догадываясь о таком соседстве слов, я, однако, добиться его не могу, а это-то мне необходимо» [Р 4: 100–101].

[582] Хлебников В. Зангези. С. 486.
[583] Там же. С. 487.

Рефлексия Цинцинната обращает к программной статье А. Белого «Магия слов» (1909), где он размышляет о цели поэзии и «непрерывной магии» живой речи: «*Живая речь* (курсив мой. – *О. Д.*) есть всегда музыка невыразимого; <…> удачно созданным словом я проникаю глубже в сущность явлений, нежели в процессе аналитического мышления; мышлением я различаю явление; *словом* я подчиняю явление, покоряю его; творчество живой речи есть всегда борьба человека с враждебными стихиями, его окружающими; слово зажигает светом победы окружающий меня мрак»[584].

Цель поэзии А. Белый видит в творчестве языка: «Бесцельна игра словами, пока мы стоим на чисто эстетической точке зрения; но когда мы сознаем, что эстетика лишь грань, своеобразно преломляющая творчество жизни, <…> то бесцельная игра словами оказывается полной смысла: соединение слов, безотносительно к их логическому смыслу, есть средство, которым человек защищается от напора неизвестности. Вооруженный щитом слов, человек пересоздает все, что он видит, <…> и если он побеждает, слова его гремят громами, вспыхивают искрами созвездий, окутывают слушателей мраком междупланетных пространств, бросают их на неизвестную планету, где вспыхивают радуги, журчат ручьи и вздымаются громады городов, <…> где им грезится сон, будто кто-то им говорит; они думают, что *слово* говорящего исходит от говорящего; и оно подлинно; если это им кажется - магия слов создана»[585].

Очевидно, что именно эту цель преследует набоковский герой. Интересно также, что Набоков связывает творческую рефлексию Цинцинната и потребность овладения «живым словом» с мотивом охоты, «травли», «ловитвы», «добычи», а также с мотивом «соседства» и «сплетения». Эти мотивы позволяют предположить о существовании еще одного источника – претекста, иронически переосмысленного Набоковым: трактата известного живописца, графика и теоретика искусства Уильяма Хогарта «Анализ красоты» (1753). Размышляя о многослойном единстве композиции, Хогарт выводит свои предположения о

[584] Белый А. Магия слов // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма : в 2 т. / вступ. ст., сост. А. Л. Казин, коммент. А. Л. Казин, Н. В. Кудряшева. – М. : Искусство, 1994. – Т. 1. – С. 228.
[585] Там же. С. 226–234.

причинах увлекательности того, что он называет принципом сплетения, из основ охотничьего инстинкта. «Преследование – неустанное дело нашей жизни <…> Всякое возникающее затруднение, которое на время прерывает или тормозит такое преследование, дает новый импульс мысли, увеличивает удовольствие <…> На чем бы иначе держалась прелесть охоты, стрельбы, рыбной ловли и многих других излюбленных занятий, если бы не было настоящих нагромождений трудностей и разочарований, с которыми ежедневно сталкиваешься при преследовании <…> Эта любовь наша к преследованию – как таковому – свойственна нашей природе и предназначена несомненно для полезных целей. У животных она присутствует в инстинкте. Собака не любит дичь, которую удается слишком легко поймать»[586].

Набокову-энтомологу, вероятно, была хорошо знакома эта страсть и «прелесть» охоты, которую он стремится передать в монологе Цинцинната посредством устаревшего поэтизма – «ловитва». Может быть, бессознательно Набоков следует положениям теории Хогарта (художественная форма его произведений всегда отличалась хитросплетенностью), но иронически отрицает сущность отношений «преследователя» и «добычи» в области стиля. То, что для читателя и теоретизирующего ученого является только «спортом», развлечением», «излюбленным увлечением», для автора и его героя-гностика – жизненная необходимость, единственно возможный способ существования.

В сверхповести Хлебникова и романе Набокова прослеживается также некоторое сходство архитектонических принципов. Л. Силард, исследуя структуру «сверхповести», обращает внимание на круг библейско-евангельских ассоциаций, на основные фундаментальные положения, связанные с семантизацией числа «22» – *количество плоскостей «сверхповести»* и ролью буквы в философии каббалистики. Она приходит к заключению о том, что структура «Зангези» воспроизводит структуру инициации, скрытую и также и в Больших Арканах Таро. «Совокупность «плоскостей» – <…> представляет собой набор основных архетипических схем-ситуаций человеческой жизни,

[586] Хогарт У. Анализ красоты. – Л. : Искусство, 1987. – С. 130.

выражающий соотносимость микрокосма и макрокосма. <…> Движение от плоскости <…> сопоставимо с движением посвящаемого в храме Озириса»[587], когда посвящаемый проходил в длинной галерее мимо 22 картин – фресок, представляющих собой формулы закона человеческой деятельности по отношению к духовным и материальным силам, сочетание которых производит все явления жизни, получая наставления жреца[588].

Таким образом, тема нового апостола (учителя) и верующих (учеников) реализуется не только тематически, в пророчестве и откликах верующих, но и в структуре сверхповести. Л. Силард замечает: «Архитектоника «Зангези» указывает на выход из границ литературного текста: путь Зангези по «плоскостям» колоды ведет не только <…> персонажей «сверхповести», - он ведет и читателя, и зрителя. Недаром «сверхповесть» «Зангези» явилась путем посвящения для многих поэтов следующего поколения»[589].

Набоков также искал и находил поэтические способы «выхода из границ» литературного текста. И его роман об узнике и пророке с мистериальным финалом также указывает путь читателю и зрителю. В «Приглашении на казнь» 20 глав, число, не наделенное особыми значениями в сакральных текстах. Тем не менее, в структуре романа реализуется принцип инициации. Цинциннат пребывает в процессе последовательной экзистенциальной самоидентификации: осознает, что он сын своего отца, «снимает последнюю пленку со своего страха» и от подчиненной ритму дыхания, музыкально-ритмической, но грамматически деструктурной и семантически невнятной глоссолалии пытается в Слове найти путь к осмысленному пророчеству.

Глоссолалия – (*от греч. γλῶσσα – «язык» и λᾰ́λέω – «говорю»*). В посланиях св. апостола Павла к Коринфянам глоссолалия – это один из апостольских даров, «дар языков». Молитва «языками» выражалась в экстатическом славословии, которое не имело характера внятной речи. Слова в нём уступали таинственным ритмам, сотканным, точно музыка, из одних звуков. Это был спонтанный поток

[587] Силард Л. Герметизм и герменевтика. С. 322.
[588] Успенский П. Д. Новая модель вселенной / пер. Н. В. фон Бока. – СПб. : Изд-во Чернышева, 1993. – С. 231.
[589] Силард Л. Герметизм и герменевтика. С. 322.

изливающегося чувства, подобный тому, что проявился в первую Пятидесятницу. В комментариях свящ. Александра Меня находим, что эта «музыкальная» форма молитвы принималась Св. Апостолом Павлом, но предпочтение отдавалось «пророчествам» как осмысленной речи, понимаемой людьми и обращенной к ним. Таким образом, пророчества и глоссолалии разведены в христианской традиции[590].

Элементы глоссолалии можно найти и в некоторых «заумных» песнях Зангези. Например, «Благовест в ум! Большой набат в разум, в колокол ума!»

Доум.
Даум.
Миум.
Раум.
Хоум.
Хаум.
Бейте в благовест ума.
Вот колокол и веревка.
Суум.
Изум.
Неум.
Наум.
Двум.
Треум.
Деум.
- Бом.[591]

Исследователи Хлебникова[592] обнаружили, что истоки и примеры «заумного языка» футуристы видели в языке сектантов. В сборнике «Трое» (1913) в статье «Новые пути слова» А. Крученых писал: Обуреваемые религиозным вдохновением… они <*русские сектанты* (курсив мой. – *О. Д.*)> заговорили на языке «духа святого» (по собственному их великолепному выражению), пили «живую воду». Далее А. Крученых приводит примеры этой фрагменты из речи хлыста Шишкова: «памос, рамос, багос», «черезок дроволмира зрувул»[593]. Язык «духа святого» отсылает к событиям иудейской Пятидесятницы, когда через десять дней после Вознесения «последовало обетованное сошествие Святого Духа, Который, при сильном ветре, в виде огненных языков снизошел на

[590] Прот. Александр Мень. Библиологический словарь : в 3 т. Т. 2. С. 356.
[591] Хлебников В. Зангези. С. 482.
[592] Степанов Н. Л. Велимир Хлебников: Жизнь и творчество. – М. : Советский писатель, 1975. – С. 134–138.
[593] Там же. С. 135.

апостолов и собравшихся учеников и сделал их способными к чудесной речи на разных языках»[594]. Это и есть язык глоссолалии.

Иногда Зангези и ведет себя как брахман, экстатически изливающий чувства:

Глупостварь, я пою и безумствую!
Я скачу и пляшу на утесе.
Когда пою, мне звезды хлопают в ладоши.
Стою. Стою! Стойте!
Вперед, шары земные![595].

В выборе жанра для разработки сюжета о новом апостоле и пророке и Хлебников, и Набоков могли ориентироваться на древние мистерии прямо и опосредованно, через положения немецких романтиков о синтетическом искусстве и универсальном жанре, способном охватить жизнь в ее земном и космическом измерении. Эту идею-мечту немецких романтиков в качестве жанрового источника «сверхповести» предлагает рассматривать исследователь Хлебникова М. Я. Поляков. Постулаты синтеза проходят через всю эстетику романтизма. У Шеллинга синтетическое искусство есть особая художественная порода, отдельная целостная сущность, стоящая за историческим многообразием художественных форм и жанров. «Будущее искусство отдается неопределенной универсальности, это непременно некая поэма, эпически переполненная <…> ни роман ни комедия, ни драма, неразложимое смешение, совершеннейшее взаимопроникновение всего, «поэма всех поэм», «поэзия поэзии»[596]. Новалис писал: «Не являются ли эпос, лирика и драма только тремя различными элементами, которые присутствуют в каждом произведении, и не там ли мы имеем, собственно эпос, где всего лишь преобладает эпос, и так далее?»[597]. Основой для универсального жанра у немецких романтиков должен был стать роман. Хлебников за основу жанровой синтетической формы «сверхповести» берет драму, развивая, осуществляя на практике принцип жанровой амбивалентности.

---

[594] Прот. Александр Мень. Библиологический словарь : в 3 т. Т. 2. 356.
[595] Хлебников В. Зангези. С. 488.
[596] Дуганов Р. В. Велимир Хлебников и русская литература : статьи разных лет. С. 86.
[597] Там же. С. 130.

Набоков, принимая во внимание идею жанрового синтетизма, наследует у немецких романтиков также и идею «общего искусствознания», разрабатываемую Шеллигом и Шлегелем. Они разомкнули «границы между живописью и поэзией из Лессингова «Лаокоона», открыли переходы, «родство там, где раньше предполагались закрытые формы, чуждые всякой общности»[598]. Внутри романного жанра Набоков создает уникальную синтетическую поэтику. Вплетая историю и современность в миф, порождает не только интертекстуальное, но и интермедиальное поля взаимонапряжения: когда устраняются границы и жанров, и видов искусств.

И Хлебников, и Набоков превращают «читателя в зрителя» и соучастника мистерии. Чтобы добиться мистериальных переживаний, каждый из них создает максимально точный поэтический язык для их выражения, по-своему возвращая современное искусство к изначальному синтезу – синкретизму, возрождая его мифологически-культовую и магическую функции, присущее искусству в древности, когда оно было неотделимо от религиозно-обрядового действа.

В романе Набокова до стилеобразующего значения доведен также мотив творческой рефлексии, характерный для немецкого романтизма.

Если рассматривать текст Цинцинната, «трудно выразимость» знания связана с бессознательной боязнью называния. Слово, определение вводит свой предмет в круг знакомого и привычного: «Слово, извлеченное на воздух, лопается, как лопаются в сетях те шарообразные рыбы, которые дышат и блистают только на темной, сдавленной глубине» [Р 4:101]. «*Мысль изреченная есть ложь»,* вернее, так: «*Мы слизь. Реченная есть ложь»*, в рассказе Набокова «Облако, озеро, башня» интерпретировал «Silentium» Тютчева герой, «кажется Василий Иванович», тоже приглашенный на казнь проницаемыми сквозистыми спутниками, «сросшимися в одно многорукое существо» [Р 3: 452]. Этому своему «представителю» автор не дает выхода – даже метафизического.

Цинциннат же, в отличие от Василия Ивановича, способен не только страдать, но и сопротивляться: «Но меня у меня не отнимет никто» [Р 4: 99].

[598] Литературная теория немецкого романтизма. С. 54.

Также и Гамлет: «Назовите меня каким угодно инструментом, - вы хоть и можете меня терзать, но играть на мне не можете»[599].

Сопротивление Цинцинната действенно, ибо «поэзия – это самое реальное выражение бунта»[600], как утверждают сюрреалисты. Он создает язык пророчества. Но трагедия пророка в том, что «нет в мире ни одного человека, говорящего на моем языке; или короче, ни одного человека, говорящего; или еще короче: ни одного человека… заботиться мне приходится только о себе, о той силе, которая нудит высказаться» [Р 4: 102].

По Джонсону, записи Цинцинната в тюремном дневнике интересны, прежде всего, в контексте темы темницы языка, исключительно важной для каждого серьезного писателя. «Несмотря на изначальную уверенность Цинцинната в своем гностическом знании и <…> в своем даре выражения, его задача оказывается, <…> в конечном счете, невозможной», еще и потому, что обыватели оказываются неспособны понять даже то, что может быть выражено. Выйти из языковой темницы к «существам», понимающим и говорящим на подобном языке возможно «только после того, как упадет топор и мир «тут» распадется»[601]. Так Д. Б. Джонсон связывает тему языковой темницы с основной оппозицией романа «этот мир / тот мир» (тут / там). Он также находит, что в развитии темы Набоков использует алфавитный мотив и иконические символы архаического религиозного (церковнославянского) языка в стремлении к мистически идеальному языку, «к художественному языку совершенной ясности, в котором соответствие между восприятием и объектом восприятия и между объектом восприятия и словом абсолютно»[602]. Таким образом, выстраивая модель: Автор – Реальность – Текст, Д. Б. Джонсон исключает читателя. Его нет.

Предположим, однако, что текст Цинцинната должен создать своего читателя. Об этой теургической стороне текста замечательно написал К. Свасьян, исследователь творчества А. Белого: «Книга – аналог Творенья <…> но читать не

[599] Шекспир У. Полн. собр. соч. : в 8 т. Т. 6. С. 89.
[600] Лейрис М. Авантюрная жизнь Жан-Артюра Рембо. С. 160.
[601] Джонсон Д. Б. Миры и антимиры Владимира Набокова. С. 67.
[602] Там же. С. 67.

значит вести с автором внутренний диалог, а значит <…> не мешать ему работать над нами; читая Шекспира, мы творимся им не меньше, чем действующие лица его драм, но и сознаём это, не больше, чем они»[603].

Какого же читателя способен создать текст Цинцинната? Того, кто способен в сотворчестве пережить «малые мистерии». Кто в ритме повторных заклинаний сможет уловить паузы «несказанного» (невыразимого – В.А.Жуковский), когда «пуповинная» связь «с чем-то, я еще не скажу» ощущается почти физиологически. Многоточия – паузы «несказанного» – лишают плоскостности обманный сюрреалистический мир, разрывают натуралистически достоверную вещественную ткань действительности и могут рассматриваться как окна в мир «иной», так же как и «синие сны» Цинцинната.

Тогда тревожащие, подчиняющие своему ритму (музыке невыразимого), обращенные в будущее записи Цинцинната не напрасны. И смерть, и уход в послесмертие можно рассматривать как последний интонационно-смысловой акцент его текста, равного жизни, как в стихотворении Набокова «The Room» (1950):

Perhaps my text in incomplete.	*Пускай мой текст не завершен.*
A poet's death is, after all	*Но смерть поэта, ко всему,*
A questions of technique, a neat	*прием. Понадобился он*
Enjambment, a melodic fall.	*как перенос строки – стиху.*

(Перевод М. Д. Шраер[604]).

*** *** *** *** *** *** ***

Роман «Приглашение на казнь» был закончен 15 сентября 1934 г. Из писем, представленных в биографии Брайана Бойда, адресованных друзьям в Калифорнийский, Йельский университеты, а также в Кембридж, известно, что Набоков, начиная с 1936 г. строил планы переезда в Англию или Америку[605]. Он надеялся найти какую-нибудь интеллектуальную работу, которая позволила бы содержать семью: в издательстве ли, где пригодилось бы его прекрасное знание

[603] Андрей Белый. Глоссолалия: Поэма о звуке. – М., 2002. – С. 123 (Послесл. К. Свасьяна).
[604] Шраер М. Д. Бунин и Набоков: поэтика соперничества // И. А. Бунин и русская литература XX века: По материалам Междунар. науч. конф., посвященной 125-летию И. А. Бунина. – М. : Наследие, 1995. – С. 60.
[605] Бойд Брайан. Владимир Набоков: русские годы: Биография / Пер. с англ. - СПб. 2010. С. 501 – 502.

французского языка – или преподавать в любом провинциальном колледже. Но, прежде всего, он должен был сохранить свой дар, возможность писать, и найти читателя в Америке. Набоков принимает одно из самых трудных в его жизни решений – стать англоязычным писателем. Уже в декабре 1938 г. во Франции Набоков приступил к работе над первым английским романом – «The Real Life of Sebastian Knight» («Подлинная жизнь Себастьяна Найта»).

Понимая, что «Приглашение на казнь» – это «роман о языке и искусстве, литературе и литераторе»[606], трудно избежать искушения проведения параллелей. Переход Набокова с русского языка на английский подобен уходу Цинцинната в послесмертие. Но направляется ли он «к существам, судя по голосам, подобным ему» [Р 4: 187]? Сложно предположить, каков ответ. Возможно потому финал «Приглашения на казнь» прочитывается как освобождение героя, но не как триумф.

[606] Джонсон Д. Б. Миры и антимиры Владимира Набокова. С. 67.

Заключение

В эссе «О хороших читателях и хороших писателях», предваряющем цикл лекций по зарубежной литературе, который профессор Набоков читал в Корнельском университете, он писал: «Время и пространство, краски времен года, движения мышц и мысли — все это <…> для писателя, наделенного высоким даром, не традиционные понятия, извлеченные из общедоступной библиотеки расхожих истин, но ряд уникальных открытий, для которых гениальный мастер сумел найти уникальный же способ выражения[607]. Это утверждение применимо к творчеству писателя Набокова. Он создает поэтику «непрямого высказывания» как «уникальный способ выражения» «невыразимого». Развивая традицию «невыразимости» религиозно-мистического духовного опыта, разработанную в философско-эстетической системе романтизма и унаследованную поэзией русского символизма, Набоков ищет и находит художественные возможности репрезентации личного мистического опыта и религиозно-философских идей, с ним связанных.

Набоков использует миф как метаязык. Опираясь на традицию мифологизирования, свойственную модернизму, создает свою мифопоэтику. Роман Набокова «Подвиг», рассказы «Весна в Фиальте», «Гроза», «Нежить», «Слово», «Удар крыла», где явно присутствует мифологическое, могут быть интерпретированы в классической модернистской традиции мифологизирования, более того, некоторые из этих произведений диктуют подобное прочтение. Набоков иногда дублирует персонажей образами из различных мифологий, литературных и исторических источников, подчеркивая универсализм ролей и ситуаций. Он прибегает к множественному тематическому параллелизму; к символизации вечных метафизических начал, исторически воплощенной в концепции циклических повторений, а поэтически – в системе лейтмотивов или «сквозных тем». Его прозе присуща ирония (необходимое условие

[607] Набоков В. О хороших читателях и хороших писателях // Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. С. 24.

модернистского мифологизирования) и карнавальность как проявление свободы «современного художника по отношению к традиционной системе символов, давно потерявшей свою обязательность, но сохранившей свою привлекательность как средство метафоризации тех элементов современного сознания, которые принимаются <…> в качестве вечных и универсальных»[608].

Набоков не исключает пародийной травестии античных мифов и романов позднего средневековья, например, «Парцифаля» или «Тристана и Изольды», – элемента модернистской поэтики, открытого Дж. Джойсом. И цели травестии у Джойса и Набокова схожи: символизация общечеловеческого смысла описываемых жизненных коллизий и, вместе с тем, сатирическое изображение современного мира, контраст современной слабости и «измельчания» – с величием древнего мифа и эпоса.

Тем не менее, в ходе подобного истолкования и читатель, и исследователь вынуждены признать, что такая интерпретация недостаточна: остается слишком много «темных мест».

Поэтика мифологизирования, разработанная Дж. Джойсом и его последователями, у Набокова не является следствием модернистского и, тем более, постмодернистского мировосприятия. В отличие от многих современников, он избежал «кризиса веры». Набоков использует модернистскую технику префигурации как необходимую дань литературной моде, как «общий язык», обязательный для вступления в диалог. Но диалог Набоков ведет с устойчивой, монистической, теологичной, цельной позиции. Это диалог в «герменевтическом духе», так как набоковская проза более чем чья-либо другая, «открывая – сокрывает» (М. Хайдеггер): за множеством мифологических тематических параллелей и ироническим модусом повествования «просвечивает» либо прамиф в его национальном славянском изводе, либо христианский миф. Сакральность и того, и другого неизбывна и несомненна.

---

[608] Мелетинский Е. М. «Мифологизм» в литературе XX века // Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 329.

Прамиф – «первородное откровение, служащее примером для подражания»[609]. И потому поэтика, связанная с ним, принципиально иная. Отождествлять себя с героем мифа, сказки, легенды свойственно ребенку или человеку, в ком живо мифологическое сознание. Это отождествление сродни леви-брюлевской партиципации – сакральному сопричастию и носит прелогический характер. Именно такой путь задает своим героям Набоков. И Мартын в романе «Подвиг», и Васенька из рассказа «Весна в Фиальте», и Ганин – герой «Машеньки», по замыслу автора, – неосознанно, вне рационального намерения, повторяют деяния прапредков. Повествование восходит к реальности мифа – его воплощению.

Роман «Подвиг» сопоставим с первобытными тотемическими мифами и волшебными сказками, в которых происходит превращение людей в животных. Смысл символики тождественен: в тотемических мифах, например у австралийцев, где они сохранились в своей классической форме, превращение мифического предка в тотемное животное обычно происходит в конце повествования и знаменует смерть героя, но смерть с перспективой реинкарнации в потомках и религиозного почитания предка, то есть смерть равную воскресению и вечной жизни. Мифологическое сознание воспринимает превращение мифического предка в тотемное животное как знак родового единства.

Миф об умирающем – воскресающем божестве (тотемном первопредке) связан с не менее древним ритуально-мифологическим комплексом инициаций.

Первобытный миф и обряд инициации выступают своего рода эталоном для Набокова. Герой романа «Подвиг» Мартын отправляется в странствие, на поиски приключений (испытаний). Выдерживая последовательно все инициационные испытания, он проходит необходимые стадии посвящения вплоть до обретения магического знания и способности трансцендентного сопричастия - отождествления, превращения в мифического тотемного первопредка, обладающего двуипостасной природой: он сразу и волшебный зверь Индрик, известный древним славянам и ведийский Бог Индра.

---

[609] Элиаде М. Аспекты мифа. С. 24.

Он совершает космогонический подвиг во имя рода, преодолевает «злую» силу сопротивления, в мифологической традиции обозначенную образом змея, дракона, хтонических существ. Этот космогонический подвиг, совершенный на макрокосмическом уровне, в точном соответствии проецируется на микрокосмическом, человеческом уровне: «Когда Индра сокрушает силу противодействия (vrtra – turya), то он не только выводит на свет жизненные блага (воды), раскалывая изначальный холм, но также – притом одновременно – пробивает силу внутреннего сопротивления в человеке и дает ему вдохновение» [610].

Подобным же образом, приобщаясь к изначальным водам в сердце человека и постигая скрытые в глубинах божественные знания, смертный становится пророком (в индийской мифологии «вдохновенным певцом – риши»)[611].

Такими стихийными вдохновенными мифотворцами у Набокова оказываются Васенька – герой рассказа «Весна в Фиальте» и Ганин в романе «Машенька». В этих героях велика степень автобиографичности. Каждому из них открывается истинная духовная сущность людей и явлений, потому что оба – и Васенька, и Ганин - смотрят на мир глазами любви, проникающей вглубь.

В «Машеньке», романе-воспоминании, Набоков воскрешает заговорную форму, в которой соотносятся «мир, подчиненный действию законов («законосообразный мир»), и мир, управляемый случайностью («вероятностный мир»), как брошенный в хаос неопределенности»[612].

В основе космологии заговоров лежит идея параллелизма дискретного и непрерывного, идеального и реального, макрокосма и микрокосма. Фрагменты прошлого, последовательно воссозданные в воспоминании Ганина, отождествляются с дискретными отрезками заговорной речи, которые «в конце концом смыкаются в непрерывное движение пути-времени, приводящее в нужное

[610] Кёйпер Ф. Б. Я. Труды по ведийской мифологии. С. 127.
[611] Там же. С. 128.
[612] Топоров В. Н. Числовой код в заговорах. С. 352.

время к святилищу, к тому «сильному» месту, в котором цели, преследуемые человеком, только и могут осуществиться»[613].

Заговор – миф и ритуал одновременно. Процесс воспоминания, обладая максимальной творческой силой, сулит герою надежду на спасение в безнадежной, казалось бы, для него ситуации. В результате воспоминание о первой любви, наделенной сакральным смыслом, становится мифотворящим. Прошлое оживает, пространственно-временные характеристики утрачивают дискретность и обретают статус вечности; «заговорные цели» достигаются, ожидания сбываются для автора, героя и читателя.

В рассказе «Весна в Фиальте» Набоков вновь воссоединяет ритуальное и мифологическое: календарный обряд поминовения умерших (rosalia, violaris), исполняемый весной, и архаический миф о небесных нимфах и облачных женах.

Поэтика введения ритуально-мифологического напоминает у Набокова прием реализации метафоры, чем является миф для современного человека, утратившего веру в магическое и сверхъестественное. Герой рассказа оказывается стихийно включен в весеннюю преизбыточную полноту Фиальты. Дожди, весенняя влага очищают и возрождают, упраздняют историческое время и восстанавливают на мгновенье (удивительным образом связанное с поминальным обрядом) изначальную чистоту и цельность мирозданья. Весной в Фиальте Васенька словно возвращается в стихию вод, за этим возвращением, по законам космического цикла, должно следовать новое творение – и герой находит и постигает себя, становится творцом нового мира и нового мифа. Это миф о любви: проникая во все уровни бытия, она превращает отчужденное, расколотое существование современного человека в цельное и подлинное.

Набоков вполне осознанно превращает миф и ритуально-обрядовые модели в часть экзистенциального опыта героев. Это дает основания говорить о «мифологической» прозе Набокова, в которой действуют русские герои разной степени автобиографичности, как о прозе, не связанной впрямую с модернистской традицией мифологизирования.

---

[613] Там же. С. 341.

Задача Набокова не в том, чтобы наполнить современностью возникшую в древности мифическую схему, заново претворить готовые формы. Сюжеты вышеназванных произведений – это не сколько репродукция мифологического сюжета, столько особое мифотворчество, ценное новым этиологизмом.

Героями Набокова движет любовь – к женщине, к Родине, к Богу как различные степени одного и того же процесса – любовь как дар, как божественный источник жизни духа, любовь как служение. Вот тот «новый» этиологизм, то «сокрытое и потаенное», интимное и подлинно религиозное, что позволяет Набокову, не противопоставляя миф и историю, наложить «клеймо вечности» (Ницше) на мир, грозящий хаосом.

Русскоязычная проза Набокова, так или иначе связанная с языческим либо христианским мифом – ответ на чаяния Вяч. Иванова, который в одной из статей писал: «Миф, прежде чем он будет переживаться всеми, должен стать событием внутреннего опыта, личного по своей арене, сверхличного по содержанию <…> Миф есть воспоминание о мистическом событии, космическом таинстве <….> возвращение души и ее новое, пусть еще робкое и случайное прикосновение к «темным корням бытия», <….> осознание сверхличной и сверхчувственной связи сущего»[614].

Репрезентантом религиозно-мистических, религиозно-философских идей у Набокова становится тема энтомологии и энтомологического опыта, понимаемая расширенно как тема сущности и природы познания. Среди героев Набокова, в той или иной степени наделенных автобиографическими чертами, особое место занимают герои-энтомологи, для которых изучение бабочек – не просто увлечение, страсть, сфера научного исследования, но своего рода вероисповедование. Для таких героев лептидорология есть путь постижения тайн Творения: «Ибо невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира через рассматривание творений видимы» (Рим. I, 20). Энтомологический опыт оказывается частью индивидуального религиозного опыта Богопознания,

[614] Иванов Вяч. Две стихии в символизме. С. 281, 284, 285.

духовного строительства личности. Поэтому закономерно введение термина *Homo cognoscens – человек познающий,* где познание предполагает соединение научного и религиозно-мистического опыта.

Для воплощения этого опыта Набоков обращается к жанровой поэтике средневековой религиозной литературы: житиям, паломничествам, к энкомиастической (хвалебной) традиции псалмопения, восходящей к жанровым моделям ветхозаветной литературы и развивающейся в русских акафистах, посвященных святым и особо чтимым русским подвижникам. Он использует установки, идеи исихазма, прибегает к стадиальной практике «умного делания» в развитии темы энтомологии и энтомологического опыта и раскрытии типа *Homo cognocsens.*

Это обращение – не проявление игровой повествовательной стратегии или картины мира, ибо игра обычно связана с десакрализацией религиозной идеи, запечатленной в образах, темах, сюжете Евангелия; с ироническим переосмыслением ее ценности для автора и читателя. Набоков же вполне серьезен. В романе «Дар» автобиографический герой Федор Годунов-Чердынцев, вспоминая об отце, осуществляет сакрализацию истории его жизни ученого – подвижника с благоговением, присущим средневековым религиозным гимнам и житиям.

В романе есть и другое «житие» – «Жизнь Чернышевского». Десакрализация и разрушающая игровая ирония определяют принципы создания этого образа. По типу «Жизнь Чернышевского» близка к мартирологии, одной из первых житийных форм.

Создавая образ отца Годунова-Чердынцева, Набоков ориентируется на патерики (греч. πατερικόν, по-русски – отечник, отечная книга, то есть книга об отцах), которые состояли из собрания кратких повестей о подвижниках какой-нибудь обители и лаконичных нравоучительных посланий этих отцов.

В отношениях отца и сына Годуновых-Чердынцевых явственно виден еще один сакральный источник – тринитарная теологическая схема. Отец, признающий себя в Сыне; Сын, способный обрести себя и свой путь только в

отношении к Отцу; и единосущная любовь – отношение Отца и Сына, на котором основывается существование Святого Духа.

Тринитарная теологическая схема становится для Набокова образцом для подражания и инструментом, который он и его герой используют, познавая мир. Отец Годунов-Чердынцев – ученый, подвижник, первооткрыватель неведомых тварных миров, «именующий безымянное» и, таким образом, завершающий акт творения мира; и сын – его приемник в Логосе, творец текста. Свобода творчества, служение и любовь, подвигающие на деяния отца и сына Годуновых-Чердынцевых, есть проявление Святого Духа и символ веры автора и героя.

Созданная сыном в воспоминании сакрализованная история о жизни и смерти Годунова-Чердынцева – отца, ориентированная на средневековый религиозный жанр жития и ведущая от него к Евангелию, заканчивается, как и должно, воскресением. Федор видит во сне воскресшего отца. Раскрыв объятия сыну, он, телесный и преображенный, предстает в потоке света. Христианский миф становится событием внутреннего духовного опыта, глубочайшим личным переживанием, а тринитарная мистерия единосущной любви – конечной целью повествования, как в средневековой поэме.

С христианской традицией связан и «сквозной» образ матери в наиболее автобиографических романах: «Подвиг», «Дар», «Другие берега». Ее жизненное кредо: «Любить всей душой – а в остальном доверяться судьбе» [Р 5: 162]. Благоговейное отношение к жизни, ко всему живому вокруг, к родной земле, к природе – поведенческая норма матери в романах Набокова: «Была некая сила, в которую она крепко верила. <…> Она стеснялась назвать эту силу именем Божьим. <…> Эта сила не вязалась с церковью, никаких грехов не отпускала и не карала, – но просто было иногда стыдно перед деревом, облаком, собакой, стыдно перед воздухом, также бережно и свято несущим дурное слово, как и доброе» [Р 3: 162].

Тема благодарного приятия мира, осмысленная в контексте традиции русской литературы, идущей от Державина до Блока, определяет и пафос всего романа «Дар».

Репрезентентом религиозно-философских, религиозно-мистических идей у Набокова становится поэтика визуального. Набоков создает пейзажи разного типа, большая часть из них выступает в качестве репрезентантов «невыразимого». Наиболее яркий тип – пейзаж-иерофания, в котором прослеживается связь с исихазмом – религиозно-мистическим учением об опытном познании Бога, включающим нравственно-практические установки, психосоматические приемы – неслучайно учение именуется «умным деланием». Цель молитвенной практики безмолвствующих – единение человеческого и Божественного. К этой же цели стремится Набоков, создавая пейзажи-иерофании.

Типологически они близки откровениям средневековых мистиков, в проповедях которых указан путь к трансценденции: любовь и отрешённость от суеты мира. Любовь влечёт человека к Богу, отрешённость «спасает Бога, позволяя ему проявить себя»[615] через человека. Но человек должен научиться «оставлять себя», «снимать одежды всякой самости», быть «готовым» к мистическому единению[616]. По этому принципу созданы пейзажи-иерофании, например, в романе «Подвиг».

Обращаясь к жанру паломничества во второй главе «Дара», Набоков, как и в романе «Подвиг», использует византийскую православную мистику. Отправленный автором вслед за отцом в последнюю экспедицию в Тибет, герой «Дара» Федор Годунов-Чердынцев совершает экстатическое мысленное паломничество.

Согласно центральному положению исихазма, существуют разные модусы бытия Бога: сущностный и энергийный. «Сущность Бога непознаваема и неименуема, тогда как энергии Бога являют божественную полноту под именами света, истины, красоты, добра, благодати и множества других имен»[617]. Из этого положения «вырастает» учение о предназначении человека к обожению совместными усилиями Бога и человека (синергия).

---

[615] Дорофеев Д. Ю. Хайдеггер и философская антропология. С. 384.
[616] Таулер И. Проповеди. С. 30.
[617] Семаева И. И. Традиции философской интерпретации исихазма в русской культуре. С 127.

Набоков художественно переосмысливает практический аспект исихазма – безмолвное молитвенное созерцанию, усиливая его творческим воображением Федора, совершающего мысленное экстатическое паломничество, которое питают любовь, память и знание. Годунов-Чердынцев отец подобен для сына Богу. Образ отца в воспоминаниях Федора проходит под знаком радуги, в основание которой тот однажды вошел. Полнота света, равная, в сознании сына, Божественной, преображающей, сопровождает Константина Кирилловича как со-присущее качество. Исихасты верили, что самоуглубленная молитва приводит к непосредственному богообщению, при котором человек *видит* Божественный свет – визуальное выражение Божественной энергии, Его деяний в тварном мире.

Экстатическое путешествие Федора Годунова-Чердынцева начинается с преодоления границ между реальностями: физической (эмпирической) и мыслимой (воображаемой). По аналогии с картиной «Марко Поло покидает Венецию», висящей в кабинете отца, Федор мысленно представляет снаряжение отцовского каравана в Пржевальске. Но вскоре он начинает *видеть* этот караван «между холмами райско-зеленой окраски» [Р 4: 299], *видеть* горы, играющее солнце на хребте Тянь-Шаня, вспышки света, «обилие блеска» [Р 4: 300], *видеть* отца и его деяния: «наклоняясь с седла <…> он сачком на длинном древке зацепляет с размаху <…> какого-нибудь царственного родственника наших аполлонов» [Р 4: 301]. Затем Федор догоняет экспедицию и присоединяется к ней, отец и сын совершают «деяния» вместе: «*я с ним* ловил кавалера Эльвеза – черное чудо с хвостом в виде копыт» [Р 4: 305]. И в конечном итоге происходит полное отождествление отца и сына в едином «Я».

Для создания особого ритма паломничества как молитвенного созерцания Набоков использует библейский синтаксис, со свойственным ему принципом parallelismus membrorum (фразовым параллелизмом и смысловой синонимией). В экстатическом паломничестве исихаста преодолевается линейная пространственно-географическая направленность научной экспедиции Годунова-Чердынцева-отца, а Федор Годунов-Чердынцев обретает опыт религиозно-мистического познания.

Исследователи традиции философской интерпретации исихазма в русской культуре считают, что идея свободы личности, рассматриваемая в контексте нравственно-религиозных и социальных проблем, а также идея творчества как преобразовательной деятельности, – результат исихастского влияния. В русскоязычной прозе Набокова эти идеи определяют тематику некоторых рассказов 20–30-х годов, романов «Дар», «Приглашение на казнь».

Помимо пейзажей иерофаний, репрезентантом религиозно-мистического опыта и становятся запечатленные, экстатические и энтомологически насыщенные пейзажи. Каждый тип пейзажа – результат поисков и находок Набокова в области поэтического языка, и его способности передавать «невыразимое».

Художественным репрезентантом религиозно-философских и религиозно-мистического опыта в поэтике Набокова является интермедиальность как форма взаимосвязи словесно-текстового и визуального видов искусств. Он создает широкий интермедиально-визуальный аллюзивный контекст, обращаясь к изобразительному искусству разных эпох и стилей. Разрабатывает поэтические способы взаимодействия визуального и словесно-текстового.

Особенно ярко поэтика интермедиального взаимодействия литературы и изобразительного искусства представлена в романе «Приглашение на казнь», где в актуальной модернистской эстетике он осмысливает сюжет крестной мистерии как судьбы мира и человека от их сотворения. Цинциннат – преступник, осужденный на казнь за гносеологическую гнусность, в финале находит выход из плена мишурного мира. Цинциннат – творец, писатель, ищущий Слово катарсической рождающий силы, освобождается из «темницы языка»[618], Цинциннат светоносный – от оков тела. Путь в Новый Иерусалим лежит через Голгофу. Жанровая схема крестной мистерии, столь популярной в средневековом театре, «работает» на всех уровнях осмысления и во всех традициях интерпретации романа, к которым тяготеют современные прочтения.

[618] Джонсон Д. Б. Альфа и Омега «Приглашения на казнь». С. 58–59.

Для того чтобы передать трагический оптимизм христианского мифа, Набоков создает уникальный поэтический язык. В трактовке пространства, событий, происходящих вокруг Цинцинната, в характеристике персонажей (всего внешнего по отношению к герою мира, обретающего мифологические черты) Набоков ориентируется на театральные коды. Дух травестии, свойственный театру, позволяет видеть в человеке не то, чем он в действительности является – героя окружают маски, ряженые. Театрализация превращает реальность в репрезентацию, предназначенную для визуального восприятия.

Набоков реставрирует и развивает культурный код XVIII века, когда театр был ориентирован на чисто живописные средства художественного моделирования, а живописи, чтобы осознать факт жизни как сюжет, нужно было предварительно смоделировать его в формах театра.

Такое последовательное двойное кодирование позволяет Набокову осуществить «высшую мечту автора: превратить читателя в зрителя» [Р 3: 342].

Он актуализирует широкий интермедиальный контекст, обращаясь к опыту живописи разных времен и стилей: от Эль Греко и У. Хогарта до прерафаэлитов и Пикассо.

Для изображения бутафорского мира и жителей тоталитарного государства Набоков иронически переосмысливает принцип циклизации У. Хогарта, который использовал его в создании нравоучительных сатирических циклов – известных как примеры «театральности» живописи XVIII века. Каждый из них Хогарт трактует как драматический писатель.

Рисуя тюремную жизнь или мир Марфиньки, Набоков прибегает к живописной технике сюрреализма: разрушает привычные связи между явлениями, заменяя их абсурдными взаимосочетаниями. При этом предметный мир изображается почти натуралистически достоверно. Набоков переводит язык сюрреалистической живописи на язык литературы, применяя известный прием «à trompe l’œil» (обмана зрения): чтобы утвердить реальность абсурда, вводит в иррациональную систему образов изображение предметов, мотивов подчеркнуто будничных, тривиальных. Он использует прием, похожий на сюрреалистическое

«удвоение образа» в живописи. Все посетители, «ввалившиеся» в камеру в сцене свидания, образуют один огромный испуганно-агрессивный, угрожающе-пошлый мир Марфиньки.

Создавая образ Цинцинната Ц., Набоков избирает совершенно иные поэтические средства. Он ищет в живописи дополнительные возможности, чтобы выразить определяющие сущность героя метафизические идеи, восходящие к неоплатонизму.

Набоков обращается к светофанической живописи У. Тёрнера, рисуя двойной портрет Цинцинната: его видимое тело и illuminatio – внутренний свет, существующий в душе, субстанционально единый с божественным. Портрет «хитро освещенных плоскостей души» в XI главе создан по принципам, очень близким аналитическому кубизму Пикассо в портрете Амбруаза Воллара (1910), состоящем из полупрозрачных дымчатых ломаных плоскостей. Каждая из них – до конца не завершенная, незамкнутая геометрическая фигура, перетекающая своей разомкнутой гранью в другие формы. Так воплощается образ, находящийся в постоянном становлении. Набоков транспонирует живописную технику Пикассо в роман, создавая портрет многомерного Цинцинната.

Сюжет крестной мистерии, разыгрываемой в романе, аллюзивно соотносим с офортами Ф. Гойи «Капричос». Набоков следует принципу великого испанца: социально-политическая сатира, порожденная узнаваемым историческим временем, переплетаясь со сложной символикой и глубокой оригинальной фантастикой, выходит за рамки памфлета на отдельных лиц. Вслед за Гойей Набоков создает собирательный образ всех человеческих пороков и страстей, прежде всего, кровожадного властолюбия под маской лицемерия, таким образом, он поднимается до высот философского обобщения вневременного характера.

Мистериальный финал «Приглашения на казнь» явственно указывает на другой интермедиальный источник: экстатическую живопись Эль Греко, его полотна «Погребение графа Оргаса» (1586) и «Восстание из гроба» (1595–1598), глубочайшие творения испанской религиозной мысли и живописи.

Эль Греко и Ф. Гойя выступают как внутренние референты, определяющие нарративную стратегию романа.

Полиглотизм поэтического языка, мощные интертекстуальное и интермедиальное поля взаимодействия необходимы Набокову для свободной трактовки христианского сюжета. Он отходит от традиционной трактовки, где каждому эпизоду Евангелия предписаны догмой соответствующие эмоции *со-страдания:* от благоговения до священного ужаса и скорби. В XX веке, в мире, где человек погружен в хаос, далек от гармонии, где любовь Бога, указанный им путь, да и само его существование – вопрос, не менее неразрешимый, чем гамлетовский, такая традиция рождает миметизм восприятия и обессмысливает даже сакральную историю.

Набокову необходимо *со-участие*. Добиться же мистериальных переживаний можно, найдя максимально точный язык для их выражения. Следуя заветам символистов, мечтавших о том, «чтобы пресуществилась жизнь и стала мистерией»[619], Набоков пытается вернуть современное искусство к изначальному синтезу – синкретизму, возродить его мифологически-культовую и магическую функции, присущие искусству в древности, когда оно было неотделимо от религиозно-обрядового действа.

Несмотря на то, что идея «вторичного синтезирования» воспринималась как дилетантский абсурд Н. А. Бердяевым или Г. Г. Шпетом и многими другими, Набокову удалось это сделать. Он создает поэтику шока, «вышибающего» читателя, превращенного в зрителя, из привычного ритма его тривиального автоматизированного существования, утратившего связь с духовными источниками бытия.

Задолго до появления «театра абсурда» Набоков разрабатывает абсурдистскую поэтику для изображения идеологической диктатуры. В «Приглашении на казнь» она проникает на все уровни бытия человека, лишая его свободы воли как основы жизни духа, оборачиваясь в быту абсурдом, безумием и бредом. Все это проявляется в жестоких играх ряженых, окружающих

[619] Белый А. Арабески : книга статей // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма : в 2 т. Т. 2. С. 21.

Цинцинната Ц.; в атаке на омертвевшие формы языка в доведенных до гротеска речах палача м-сье Пьера, судьи и других «служителей закона», в вербализированной живописной технике сюрреализма. Набоков добивается того, к чему стремился и о чем писал намного позже Эжен Ионеско: «Надо не маскировать нити, посредством которых двигаются куклы, но сделать их еще более заметными, не бояться открыть их, дойти до самых основ гротеска, до карикатуры, <…> свести все к пароксизму, источнику трагического»[620].

В изображении Цинцинната Ц. как современной художественно-поэтической ипостаси «вечного» образа – непризнанного Христа – Набоков развивает принцип викторианских авангардистов из братства прерафаэлитов. Он лишает образ божественного величия, делает его даже слишком человеческим – в непосредственном действии, изображении, нарративно: в комментариях и обращениях автора к герою. Таким образом, устраняется дистанция в восприятии сюжета крестной мистерии. В «Приглашении на казнь» Цинциннат Ц. – «болезненный отрок» [Р 4: 83]. Нечто подобное увидел Ч. Диккенс в картине «Христос в родительском доме» Дж. Э. Миллеса: «На переднем плане отвратительный рыжий мальчишка в ночной сорочке, заплаканный, с искривленной шеей»[621]. Как известно, подобная трактовка «вечного» образа его чрезвычайно возмутила. Но такова цель авангардистов всех времен: сильные эмоции, пусть негодования, лучше равнодушия или принятой, профессиональной, и, вместе с тем, стертой трактовки христианского мифа.

Крестная мистерия «Приглашения на казнь» не перестает ею быть. Муки Цинцинната Ц. наполняют первобытной болью, погружают человека в реальность его положения, возвращают утраченное чувство космического.

В ходе анализа поэтики романа «Приглашение на казнь» были выявлены внешние и внутренние, глубинные параллели с буддийскими каноническими трактатами Бардо Тхёдол и Суттой-Нипатой. Развитие образа Цинцинната в его

---

[620] Ionesco E. Expérience du théâtre // Nouvelle Revue Française (Paris). – 1958. – 1er Février. – P. 258–259; То же: Ионеско Э. Театр и антитеатр // Эсслин М. Театр абсурда / пер. с англ. Г. Коваленко. – СПб. : Балтийские сезоны, 2010. – С. 131–204.

[621] Диккенс Ч. Старые лампы взамен новых // Диккенс Ч. Собр. соч. : в 30 т. – М. : Худож. литература, 1963. – Т. 28. – С. 176.

внутренних монологах и дневнике можно рассматривать как художественное переосмысление Бардо Тхёдол, где представлены первые четыре состояния – (Бардо) Цинцинната, предшествующие Тхёдол или Ботхи (пробуждению, избавлению от иллюзий). Отношения узника и палача коррелируют с Суттой «Стойкость», в которой представлен драматический эпизод искушения Будды царем чувственного мира, Духом Зла – Марой в «вечер перед ночью просветления». Исследование этих параллелей позволило подтвердить гипотезу о том, что буддистские тексты пристально изучались Набоковым еще в 30-е годы. Они не только входят в круг мифологических источников, но и дают возможность рассматривать буддизм как одно из религиозно-философских, религиозно-мистических оснований творчества Набокова, наряду с европейской философской мыслью, ведущей родословную от Платона.

Исследование поэтики русскоязычной прозы Набокова, развивающей художественные возможности репрезентации религиозно-мистических, религиозно-философских идей, позволяет увидеть в избранных рассказах и романах Набокова 20–30-х годов с русскими героями разной степени автобиографичности примеры (образцы) религиозно-философского ренессанса в литературе.

Список литературы

Источники

1. Набоков, В.В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. Т. 1 – 5 / В.В. Набоков. – СПб.: Симпозиум, 2000 – 2001.
2. Набоков, В.В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. Т. 2 – 5 / В.В. Набоков / Пер. с англ. Сост. С. Ильина, А Кононова. – СПб.: Симпозиум, 1997.
3. Набоков, В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / В. Набоков / Пер. с англ. – СПб.: Искусство-СПБ; Набоковский фонд, 1998. – 928 с.
4. Набоков, В. Лекции по зарубежной литературе / В. Набоков / Пер. с англ. под ред. Харитонова В.А.; предисл. к русскому изданию А.Г. Битова. – М.: Независимая газета, 2000. – 512 с.
5. Набоков, В.В. Лекции по русской литературе / В.В. Набоков / Пер. с англ., предисл. Ив. Толстого. - М.: Независимая газета, 1996. – 440 с.
6. Набоков, В.В. Переписка с сестрой / В.В. Набоков. – Ann Arbor, 1979. – 124 с.
7. Набоков, В.В. Письма / В.В. Набоков // Знамя. – СПб.: ООО «Знамя», 1996. № 11. – С. 90 – 133.
8. Набоков В. Стихи / В. Набоков. – Анн. Арбор: Ардис, 1979 // Предисловие Веры Набоковой. С. 3 – 4.

Библиография

9. Августин, Аврелий. Исповедь Блаженного Августина, епископа Гиппонского / Пер. с лат. / Аврелий Августин. – М.: Renaissance, 1991. – 488 с.

10. Августин, Аврелий. Творения: В 4 т. / Пер. с лат. / Аврелий Августин. – СПб.: Алетейя; К.: УЦИИМ-Пресс, 1998. – Т. 1. Об истинной религии. – 742 с.; Т. 2. Теологические трактаты. – 752 с.
11. Аверин, Б.В. Воля и закон Мнемозины / Б.В. Аверин // Набоков В. В. Другие берега: Автобиография, рассказы, стихотворения. – СПб.: Азбука-классика, 2002. – С. 5 – 21.
12. Аверин, Б.В., Виролайнен, М.Н. Владимир Владимирович Набоков / Б.В. Аверин, М.Н. Виролайнен // Литература русского зарубежья (1920 – 1940): учебник для высших учебных заведений Российской Федерации / Отв. ред. Б. В. Аверин, С. Д. Титаренко. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2011. - С. 573 – 632.
13. Аверин, Б. Воспоминание у Набокова и Флоренского / Б. Аверин // Набоков В.: Pro et contra. Антология: В 2 т. / сост., вступ. ст. и примечания Б. В. Аверина [Т. 2.] – СПб.: Изд. РХГИ, 2001. – С. 485 – 499.
14. Аверин, Б.В. Воспоминание как сюжет: Библия – Пушкин – XX век / Б.В. Аверин // После юбилея. – Jerusalem, 2000. – С. 67 – 74.
15. Аверин, Б.В. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции / Б.В. Аверин. – СПб.: Амфора, 2003. – 399 с.
16. Аверин, Б.В. Набоков и Гершензон / Б.В. Аверин // А. С. Пушкин и В. В. Набоков. Сб. докл. международной конференции. – СПб.: Дорн, 1999. - С. 359 – 365.
17. Аверин, Б.В. Набоков и Лужин / Б.В. Аверин // Набоков В. В. Защита Лужина. – СПб.: Азбука - классика, 2006. - С. 5 – 24.
18. Аверин, Б.В. О некоторых законах чтения романа «Дар» / Б.В. Аверин // Набоков В. В. Дар. – СПб., 2000. – С. 7 – 34.
19. Аверин, Б.В. О некоторых законах чтения романа «Лолита» / Б.В. Аверин // Набоков В. В. Лолита. – СПб.: Азбука-классика, 2002. – С. 5 – 24.
20. Аверин, Б.В. От Толстого до Набокова. Из истории русской литературы / Б.В. Аверин. – СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова; изд. дом «Галина Скрипсис», 2014. – 392 с..

21. Аверин, Б.В. Поэтика ранних романов Набокова / Б.В. Аверин // Набоковский Вестник. Вып. 1. СПб. 1998. - С. 31 – 43.
22. Аверин, Б.В. Тема воспоминания у Набокова и в русской религиозной философии / Б.В. Аверин // Revue des Etudes Slaves. – Paris, 2000. V. 72. № 3 – 4.
23. Аверинцев, С.С. Поэтика ранневизантийской литературы / С.С. Аверинцев. – М.: Наука, 1997. – 320 с.
24. Адамович, Г. Владимир Набоков / Г. Адамович // Адамович Г. Одиночество и свобода. Литературно-критические статьи. – СПб.: Logos, 1993. – 224 с.
25. Аксаков, А.Н. Материалы для суждения об автоматическом письме (из личного опыта и для суждения о материализации) / А.Н. Аксаков. – СПб.: Тип. В. Демакова, 1899. – 280 с.
26. Александров, В.Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / В.Е. Александров / Пер. с англ. Н. А. Анастасьева. – СПб.: Алетейя, 1999. – 320 с.
27. Альтман, М.С. Из бесед с поэтом Вячеславом Ивановым. (Баку, 1922 г.) / М.С. Альтман // Труды по русской и славянской филологии. Тарту. 1968. Вып. 11: Литературоведение. – Ученые записки Тартуского гос. Университета; Вып. 209. – С. 302 – 319.
28. Андреев, Л.Г. Марсель Пруст / Л.Г. Андреев. – М.: Высшая школа, 1968. – 96 с.
29. Андреев, Л. Г. Сюрреализм / Л.Г. Андреев. – М.: Высшая школа, 1972. – 232 с.
30. Антология французского сюрреализма 20-е годы. Пер. с фр. и комментарии С. И. Исаева, Е. Д. Гальцевой – М.: ГИТИС, 1994. – 392 с.
31. Антонов, С.А. Ассоциативные и образные виды текстовой связи в прозе В. Набокова (на материале рассказа «Пильграм») / С.А. Антонов // Русский текст. 1993, № 1. – С. 83 – 92.
32. Апресян, Ю.Д. Роман «Дар» в космосе Владимира Набокова / Ю.Д. Апресян // Известия РАН. Серия литературы и языка. Т. 54. № 3. 1995. – С. 11 – 13.

33. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М.: Архитектура, 2007. – 392 с.

34. Арто, А. Театр и его двойник / А. Арто / Пер. с фр. и комментарий С. Исаева. – М.: Мартис, 1993. – 191 с.

35. Арутюнова, Н.Д. Феномен молчания / Н.Д.Арутюнова // Язык о языке. Под общим руководством и редакцией Н. Д. Арутюновой. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 418 с.

36. Арьев, А. Вести из вечности: (О смысле литературно-философской позиции В. В. Набокова) / А. Арьев // В. В. Набоков: Pro et contra. Антология: В 2 т. / сост., вступ. ст. и примечания Б. В. Аверина [Т. 2.] – СПб.: РХГИ, 2001. [Т. 2]. – С. 169 – 194.

37. Асмус, В.Ф. Платон / В.Ф. Асмус. – М.: Мысль, 1975. – 223 с.

38. Афанасьев, А.Н. Мифы, поверья и суеверия славян: Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. Т. 1. / А.Н. Афанасьев. – М.: ЭКСМО, СПб.: Terra Fantastica, 2002. – 800 с.

39. Афанасьев, А.Н. Мифы, поверья и суеверия славян: Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. Т. 2. / А.Н. Афанасьев. – М.: ЭКСМО, СПб.: Terra Fantastica, 2002. – 768 с.

40. Афанасьев, А.Н. Мифы, поверья и суеверия славян: Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. Т. 3. / А.Н. Афанасьев.– М.: ЭКСМО, СПб.: Terra Fantastica, 2002. – 768 с.

41. Афанасьев, А.Н. Несколько слов о соотношении языка с народными поверьями / А.Н. Афанасьев // Происхождение мифа. – М.: Индрик, 1996. – 638 с.

42. Афанасьева, Э.М., Нефедова, Е.Ю. «Путешествие по святым местам в 1830 году» А. Н. Муравьева: особенности жанровой поэтики / Э.М.Афанасьева, Е.Ю.Нефедова // Русская литература и внелитературная реальность. Историко-литературный сборник. Материалы «Герценовских чтений» 2003. СПб.: САГА, 2004. – С. 42 – 50.

43. Ахундов, М.Д. Концепции пространства и времени: истоки, эволюция, перспективы / М.Д. Ахундов. – М.: Наука, 1982. – 223 с.

44. Байрон, Дж. Г. Паломничество Чайльд Гарольда / Дж.Г. Байрон // Байрон Дж. Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. – М.: Правда, 1981. – 320 с.

45. Балакшина, Ю.В. Эволюция житийного жанра в культуре нового времени / Ю.В. Балакшина // Русская литература и внелитературная реальность. Историко-литературный сборник. Материалы «Герценовских чтений» 2003. СПб.: САГА, 2004. – С. 126 – 130.

46. Барабтарло, Г. Сочинения Набокова / Г. Барабтарло. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 462 с.

47. Бардо Тхёдол. Тибетская книга мертвых. Пер. с англ. О. Тумановой. - СПб.: Азбука-классика, 2008. – 384 с.

48. Барковская, Н.В. Художественная структура романа «Дар» / Н.В. Барковская // Проблемы взаимодействия метода, стиля и жанра в советской литературе. Сб. науч. тр. / под ред. Н. Л. Лейдермана – Свердловск: СГПИ, 1990. – С. 30 – 42.

49. Бауэр, В., Дюмоц, И., Головин, С. Энциклопедия символов / В. Бауэр, И. Дюмоц, С. Головин / Пер. с нем. Г. Гаев. – М.: Крон-Пресс, 1995. – 512 с.

50. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.

51. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М., 1990. – 541 с.

52. Белова, О.В. Славянский бестиарий: Словарь названий и символики / О.В. Белова. – М.: Изд-во «Индрик», 2001. – 318 с.

53. Белова, Т.Н. Эволюция пушкинской темы в романном творчестве Набокова / Т.Н. Белова // А. С. Пушкин и В. В. Набоков. Материалы международной научной конференции. – СПб.: Дорн, 1999. – С. 95 – 102.

54. Белый, А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. Т. 1. / А. Белый. – М.: Искусство, 1994. – 478 с.

55. Белый, А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. Т. 2 / А. Белый. – М.: Искусство, 1994. – 571 с.

56. Белый, А. Глоссолалия. Поэма о звуке / А. Белый. – М.: Evidentis, 2002. – 144 с.

57. Белый, А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – М: Республика, 1994. – 525 с.

58. Бенц, Э. Цвет в христианских видениях / Э. Бенц / Перевод с англ. // Психология цвета. – М., Киев: Рефл-бук, Ваклер, 1996. – 352 с.

59. Бенуа, А.И. История живописи всех времен и народов в 4 т. Т. 3. / А.И. Бенуа. – СПб.: Нева, 2002. – 510 с.

60. Бенуа, А.И. История русской живописи в XIX веке. 3-е изд. / А.И. Бенуа / Сост., вступит. статья, примеч. В. М. Володарского. – М.: Республика, 1999. – 446 с.

61. Берберова, Н. Курсив мой. Автобиография / Н. Берберова. – М.: АО Согласие, 1996. – 734 с.

62. Бергсон, А. Творческая эволюция / А. Бергсон / Пер. с фр. – М.: Тов. тип. А. И. Мамонова, 1909. – 320 с.

63. Бердяев, Н.А. Дух и реальность / Н.А. Бердяев. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – 679 с.

64. Бердяев, Н.А. Конец Ренессанса и кризис гуманизма / Н.А. Бердяев // Смысл истории. Опыт философии человеческой судьбы – Париж: YMCA PRESS, 1969. – 268 с.

65. Бердяев, Н.А. Мое философское миросозерцание / Н.А. Бердяев/ Пер. с фр. А. Ф. Желобецкого // Философские науки. 1990. № 6. - С. 85 – 90.

66. Бердяев, Н.А. Опыт эсхатологической метафизики: творчество и объективация / Н.А. Бердяев. – Париж: YMCA PRESS, 1947. – 219 с.

67. Бердяев, Н.А. Самопознание / Н.А. Бердяев. – Л.: Лениздат, 1991. – 398 с.

68. Берковский, Н.Я. Литературная теория немецкого романтизма \ Н.Я.Берковский. – Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1934. – 335 с.

69. Берковский, Н.Я. Романтизм в Германии / Н.Я. Берковский. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 512 с.

70. Берковский, Н.Я. Статья и комментарии / Н.Я. Берковский // Немецкая романтическая повесть: в 2 т. Т. 1. – М.-Л.: ACADEMIA, 1935. С. 440 – 466.

71. Берковский, Н.Я. Статья и комментарии / Н.Я. Берковский // Немецкая романтическая повесть: в 2 т. Т. 2. – М.-Л.: ACADEMIA, 1935. С. 434 – 470.

72. Бессонова, А.С., Викторович, В. В. Набоков – интерпретатор «Евгения Онегина» / А.С. Бессонова, В.В. Викторович // А. С. Пушкин и В. В. Набоков. Сб. докл. международной конференции. – СПб.: Дорн, 1999. – С. 279 – 289.

73. Бетеа, Д.М. Изгнание как уход в кокон: Образ бабочки у Набокова и Бродского / Д.М. Бетея // Русская литература, 1991. – № 3. – С. 168 – 176.

74. Бетеа, Д.М. Славянское дарение, поэт в истории и «Капитанская дочка» Пушкина / Д.М. Бетея // Автор и Текст. Сборник статей под ред В. М. Марковича и Вольфа Шмида. – СПб.: Изд. С. – Петербургский гос. университет, Universitat Hamburg. 1996. – С. 132 – 149.

75. Библия: в русском переводе с параллельными местами // Книги Ветхого Завета // Первая Книга Моисеева. Бытие (2: 19, 20). – UBS-EPF: Russian Bible, 1990. – 296 с.

76. Битов, А.Г. Ясность бессмертия. Смерть как текст / А.Г. Битов // Набоков В.: Pro et contra / Антология: В 2 т. / сост., вступ. ст. и примечания Б. В. Аверина [Т.1.] – СПб.: РХГИ, 1999. – С. 12 – 24.

77. Бицилли, П. «Возрождение аллегории» / П. Бицилли // Современные записки. – Париж, 1936. – Кн. LXI. – С. 191 – 205.

78. Бицилли, П. Сирин. Приглашение на казнь. Соглядатай / П. Бицилли // Современные записки. – Париж, 1939. – Кн. LXVIII. – С. 474 – 477.

79. Бицилли, П.М. Элементы средневековой культуры / П.М. Бицилли. – СПб.: Мифрил, 1995. – 242 с.

80. Блок, А.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 3. / А.А. Блок.– М., 1997 - 1999. – 913 с.

81. Бойд, Брайан. Владимир Набоков: русские годы: Биография / Брайан Бойд / Пер. с англ. Г. Лапиной – СПб.: Симпозиум, 2010. – 696 с.

82. Бойд, Брайан. Владимир Набоков: американские годы: Биография / Брайан Бойд / Пер. с англ. М. Бирдвуд-Хеджер, А. Глебовской, Т. Изотовой, С. Ильина – СПб.: Симпозиум, 2010. – 950 с.

83. Боратынский, Е.А. Полное собр. соч. и писем. Т. 3. Ч. 1. / Е.А. Боратынский. – М.: Языки славянских культур, 2012. – 608 с.

84. Борисова, И. Zeno is here: В защиту интермедиальности (Рец. на книгу «Слово и музыка») / И. Борисова // Новое литературное обозрение. 2004. № 65. – С. 384 – 391.

85. Бочаров, С.Г. Сюжеты русской литературы / С.Г. Бочаров. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 632 с.

86. Брагинская, Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) / Н.В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпатско-восточнославянские параллели. Структура балканского текста: [сб. ст.] – М.: Наука, 1977. – С. 259 – 283.

87. Бретон, А. Явление медиумов / А. Бретон // Антология французского сюрреализма 20-е годы. Перевод с фр. и комментарии С. И. Исаева, Е. Д. Гальцевой – М.: Изд. ГИТИС, 1994. – С. 61 – 67.

88. Буддистский взгляд на мир. – СПб.: Андреев и сыновья, 1994. – 461 с.

89. Бугаева, Л. Литература *и rite de passage* / Л. Бугаева. – СПб.: ИД «Петрополис», 2010. – 408 с.

90. Букс, Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова / Н. Букс.– М.: Новое литературное обозрение, 1998. – 208 с..

91. Булгаков, С.Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения / С.Н. Булгаков. – М.: Республика, 1994. – 415 с.

92. Булгаков, С. Философия имени / С. Булгаков. – Париж: YMCA PRESS, 1953. – 280 с.

93. Бурба, Д. В. Зеркало русского индуизма: Неизвестный Лев Толстой / Д. В. Бурба. – М.: София, 2006. – 288 с.

94. Буслаев, Ф.И. О сродстве одного русского заклятья с немецким, относящимся к эпохе языческой / Ф.И. Буслаев // Исторические очерки русской народной словесности и искусства. В 2 т. Т. 1. СПб., 1861. – С. 249 – 254.

95. Бхагавадгита. Книга о Бхишме (Отдел «Бхагавадгита». Кн. VI. Гл. 13 – 24. Сер. «Философские тексты Махабхараты»). – СПб.: A-cad, 1994. – 592 с.

96. Варшавский, В.С. В. Сирин «Подвиг» / В.С. Варшавский // Набоков В.: Pro et contra / Личность и творчество В. Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология: В 2 т. / сост., вступ. ст. и примечания Б. В. Аверина [Т.1.] – СПб.: РХГИ, 1997. – С. 231 - 233.

97. Вейдле, В. Механизация бессознательного. Психологические аспекты литературы и искусства / В. Вейдле // Современные записки. – Париж, 1937. Кн. LXIV. – С. 416 – 420.

98. Веселовский, А.Н. Валькирии – Welis, ‘Ηλυσιον πεδιον, Вила – Viola / А.Н. Веселовский // Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. Вып. 5. – М., 1889. С. 261 – 280.

99. Веселовский, А.Н. Генварские русалии и готские игры в Византии / А.Н. Веселовский // Журнал Министерства Народного Просвещения. Ч. 241. отд. 2. 1885. – С. 7 – 18.

100. Веселовский, А.Н. Данте и символическая поэзия католичества / А.Н. Веселовский // Вестник Европы. – 1866. Кн. XII. – С. 152 – 176.

101. Веселовский, А.Н. Заметки и сомнения о сравнительном изучении средневекового эпоса / А.Н. Веселовский // Журнал Министерства Народного Просвещения. Часть GXL. № 10 – 12. – СПб. 1868. – С. 282 – 359.

102. Веселовский, А.Н. Опыт по истории развития христианской легенды / А.Н. Веселовский // Журнал Министерства Народного Просвещения. Часть GLXXXIX. СПб. 1877. – С. 186 – 252.

103. Веселовский, А.Н. Парацельс, Вейгель, Бёме / Веселовский А. Н. // Избранные труды и письма. – СПб. 1999. – С. 193 – 206.

104. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. – 408 с.

105. Виролайнен, М.Н. Исторические метаморфозы русской словесности / М.Н. Виролайнен. – СПб.: Амфора. ТИД. Амфора, 2007. – 495 с.

106. Виролайнен, М.Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности / М.Н. Виролайнен. – СПб.: Амфора, 2003. – 503 с.

107. Владимир Набоков в конце столетия. Старое литературное обозрение. - М., 2001. № 1. (277) – С. 5 – 95.

108. Гадамер, Г. Х. Актуальность прекрасного / Пер. с нем. / Г. Х. Гадамер. – М.: Искусство, 1991. – 367 с.

109. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основные черты философской герменевтики / Пер. с нем.; общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. — М.: Прогресс, 1988. — 704 с.

110. Гальцова, Е.Д. К вопросу о визуальном и вербальном началах в сюрреализме / Е.Д. Гальцова // Лики времени. – М.: МГУ, 2009. С. 298 – 308.

111. Гальцова, Е.Д. Сюрреалистические симуляции (о некоторых особенностях концептуального творчества французских сюрреалистов) / Е.Д. Гальцова // Вестник филол. ф-та ин – та иностранных языков. – СПб., 1999. № 2 / 3. – С. 68 – 83.

112. Гальцова, Е.Д. От описания картин в повести «Надя» к «стихо-вещи»: вариант трансформации экфрасиса в сюрреализме / Е.Д. Гальцова // «Невыразимо выразимое». Экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. Сост. и науч. ред. Д. В. Токарев. М.: Новое литературное обозрение, 2013. – С. 199 - 209.

113. Геллер, Л. Воскрешение понятия или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе: Сборник Трудов Лозаннского симпозиума. – М.: МИК, 2002. – С. 5 – 22.

114. Геллер, Л. Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезис / Л. Геллер // «Невыразимо выразимое». Очерки визуальности. Экфрасис и

проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. Сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. М.: Новое литературное обозрение, 2011. – С. 53 – 54.

115. Геннеп, А. ванн. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / А. ванн Геннеп / Перевод с фр. – М.: Восточная литература РАН, 1999. – 198 с.
116. Гершельман К.О царстве Божием // Опыты – Нью-Йорк, 1955. Кн. IV. С. 76 – 87.
117. Гершензон, М.О. Творческое самосознание / М.О. Гершензон // Вехи: Интеллигенция в России: Сб. статей 1909 – 1910. – М.: Мол. гвардия, 1991. – С. 85 – 109.
118. Глухова, Е.В. Конспект Вяч. Иванова к лекции А. Белого / Е.В. Глухова // Русская литература. 2006. № 3. – С. 135 – 147.
119. Гоготишвили, Л. А. Непрямое говорение / Л. А.Гоготишвили. – М.: Studia Philologica. 2006. – 716 с.
120. Голенищев-Кутузов, И.Н. Примечания / И.Н. Голешищев-Кутузов // Данте Алигьери. Малые произведения. М.: Наука, 1968. – С. 628 - 652.
121. Горелов, Н. На пороге Царствия Небесного / Н. Горелов // Царствие Небесное. Легенды крестоносцев XII – XIVвеков. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – С. 5 – 24.
122. Городецкий, С.М. Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. / С.М. Городецкий. – М.: Художественная литература, 1987. – 497 с.
123. Григорьев, В.П. Будетлянин / В.П. Григорьев. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 816 с.
124. Григорьев, В.П. О Хлебникове-художнике (К проблемам лингвистической эстетики) / В.П. Григорьев // Логический анализ языка. Языки эстетики: Концептуальные поля прекрасного и безобразного. – М.: Индрик, 2004. – С. 335 – 354.
125. Григорьева, Е. Эмблема. Очерки по теории и прагматике регулярных механизмов культуры / Е. Григорьева. – М.: Водолей publishers, 2005. – 232 с.

126. Грегори, Р.Л. Разумный глаз. Как мы узнаем то, что нам не дано в ощущениях / Р.Л. Грегори. – М.: Либроком, 2009. – 240 с.

127. Грум-Гржимайло, Г.Е. Описание путешествий в Западный Китай / Г.Е. Грум-Гржимайло. – М.: Гос. изд.- во географич. лит-ры, 1948. – 685 с.

128. Грякалова, Н. Фабрикация фикции (экфрасис в романе Ф. Сологуба «Заклинательница змей») / Н. Грякалова // «Невыразимо выразимое». Очерки визуальности. Экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. Сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. — М.: Новое литературное обозрение. 2013. – С. 376 - 395.

129. Гумбольдт, В. Язык и философия культуры / Пер. с нем. / В. Гумбольдт. – М.: Прогресс, 1985. – 452 с.

130. Гуревич, А.Я. Категории средневековой культуры / А.Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1972 – 318 с.

131. Гусева, Н.Р. Индуизм / Н.Р. Гусева. – М.: Наука, 1977. – 328 с.

132. Гуссерль, Э. Идеи чистой феноменологии и феноменологической философии / Пер. с нем. А. В. Михайлова / Э. Гуссерль. Соч. в 2. т. Т. 1. – М.: ДИК, 1999. – 224 с.

133. Гуссерль, Э. Логические исследования / пер с нем. А. В. Михайлова / Э. Гуссерль. Соч в 2 т. Т. 2 – М.: ДИК, 1999. – 287 с.

134. Давыдов, С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова / С. Давыдов. – СПб.: Кирцидели, 2004. – 158 с.

135. Давыдов, С. Набоков: герой, автор, текст / С. Давыдов // Набоков В. В.: Pro et contra. Антология: В 2 т. / сост., вступ. ст. и примечания Б. В. Аверина [Т. 2.] – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 232 - 233.

136. Даниель, С.М. Искусство видеть / С.М. Даниель. – М.: Амфора, 2006. – 206 с.

137. Даниель, С. Оптика Набокова / С. Даниель // Набоковский Вестник. СПб., 1998. Вып. 4. – С. 168 – 172.

138. Данте, Алигьери. Божественная комедия / Данте Алигьеги // Пер. М. Лозинского. - М.: Интерпракс, 1992. – 624 с.

139. Дарк, О. Загадки Сирина: Ранний Набоков в критике русской эмиграции / О. Дарк // Вопросы литературы, 1990. № 3. – С. 243 – 257.

140. Дарк О. Примечания / О. Дарк // Набоков В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. – М.: Правда, Огонек, 1990. – С. 435 - 446.

141. Деррида, Ж. «Голос и феномен» и другие работы по теории знака / Ж. Деррида. – СПб.: Алетпейя, 2016. – 208 с.

142. Дессон, Ж. Картины, явленные в слове / Ж. Дессон // Искусство *versus* литература. Франция – Россия – Германия на рубеже XIX – XX веков. – М.: ОГИ, 2006. – 506 с.

143. Дешарт, О. Введение / О. Дешарт // Иванов В. И. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. – Брюссель, 1971. – С. 3 – 167.

144. Диккенс, Ч. Старые лампы взамен новых / Ч. Диккенс // Собр. соч. в 30 т. Т. 28. – М.: Гослитиздат, 1963. – С. 172 – 181.

145. Дионисий, Ареопагит. О божественных именах. О мистическом богословии / Пер. с древнегреч. / Ареопагит Дионисий. – СПб.: Глагол, 1995. – 371 с.

146. Джонсон, Д.Б. Миры и антимиры Владимира Набокова / Д.Б. Джонсон. – СПб.: Симпозиум, 2011. – 352 с.

147. Джемс, В. Многообразие религиозного опыта / Пер. с англ. / В. Джемс. – СПб.: Андреев и сыновья, 1993. – 418 с.

148. Дионисий. Иконы и фрески Древней Руси / Дионисий. – М.: Теза, 2000. – 112 с.

149. Дмитриева, Н.А. Изображение и слово / Н.А. Дмитриева. – М.: Искусство, 1962. – 314 с.

150. Дмитровская, М. А. Философия памяти // Логический анализ языка. Культурные концепты / М. А. Дмитровская. – М.: Наука, 2001. – С. 78 – 85.

151. Долинин, А. Истинная жизнь писателя Сирина: от «Соглядатая» к «Отчаянью» / А. Долинин // Набоков В. Собр. соч. русского периода: в 5 т. Т. 3. - СПб.: Симпозиум, 2000. - С. 9 – 41.

152. Долинин, А. Истинная жизнь писателя Сирина: две вершины – «Приглашение на казнь» и «Дар» / А. Долинин // Набоков В. Собр. соч. русского периода в 5 т. Т. 4. - СПб.: Симпозиум, 2002. – С. 9 – 43.
153. Долинин, А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове / А. Долинин. – СПб.: Академический проект, 2004. – 400 с.
154. Долинин, А. Примечания / А. Долинин // Набоков В. Собр. соч. русского периода в 5 т. Т. 4. – СПб.: Симпозиум, 2002. – С. 634 – 768.
155. Долинин, А.А. Цветная спираль Набокова / А. Долинин // Набоков В. Рассказы. Приглашение на казнь: Роман. Эссе, интервью, рецензии. – М., 1989. – С. 467 – 469.
156. Дорофеев, Д.Ю. Блуждания философа в берете / Д.Ю. Дорофеев // Мартин Хайдеггер: Сб. статей / Сост. Д. Ю. Дорофеев. – СПб.: РХГИ, 2004. – С. 3 – 24.
157. Дорофеев, Д.Ю. Хайдеггер и философская антропология / Д.Ю. Дорофеев // Мартин Хайдеггер: Сб. статей / Сост. Д. Ю. Дорофеев. – СПб.: РХГИ, 2004. –С. 368 - 396.
158. Дуганов, Р.В. Велимир Хлебников и русская литература: Статьи разных лет / Р.В. Дуганов / Сост. Н. С. Дуганова – Шефтелевич – М.: Прогресс – Плеяда, 2008. – 384 с.
159. Дхаммапада / Пер. с пали. – М.: Изд-во вост. лит., 1960. – 158 с.
160. Дьячковская, Л.Е. «Мотив прозрачности» в романе «Лолита» / Л.Е. Дьячковская // Набоковский сборник. 2011. Вып. 1. – С. 14 – 28.
161. Евреинов, Н.Н. Демон театральности / Н.Н. Евреинов. – М.; СПб.: Летний сад, 2002. – 534 с.
162. Евреинов, Н.Н. Откровение искусства / Н.Н. Евреинов. – СПб.: Изд. дом «Міръ», 2012. – 776 с.
163. Елеонская, Е.Н. Заговорная формула в сказке / Е.Н. Елеонская // Сказка, заговор и колдовства в России. Сб. трудов. – М., 1994. – 69 – 78.

164. Елеонская, Е.Н. Представление «того света» в сказочной традиции / Е.Н. Елеонская // Сказка, заговор и колдовство в России. Сб. трудов. – М., 1994. – С. 42 – 50.

165. Ерофеев, В. Русский метароман В. Набокова, или В поисках потерянного рая / В. Ерофеев // Вопросы литературы, 1988. № 10. – С. 25 – 160.

166. Есаулов, И. Праздники. Радости. Скорби: Литература русского зарубежья как завершение традиции / И. Есаулов // Новый мир. 1992. № 10. – С. 232 – 242.

167. Жирмунский, В.М. Избранные труды. Тюркский героический эпос / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1974. – 727 с.

168. Житие Сергия Радонежского // Памятники литературы Древней Руси: XIV – XV века. – М.: Худож. лит.- ра, 1981. – 602 с.

169. Жития святых. Византийский канон. – И.: ЭКСМО, 2004. – 480 с.

170. Жуковский, В.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 2. / В.А. Жуковский. - М.: Языки русской культуры, 2000. – 769 с.

171. Заговор против червей. Ахтарваведа II, 32 // Литература Древнего Востока. Иран, Индия, Китай. Тексты. Авторы составители: Ю. М. Алиханова, В. Б. Никитина, Л. Е. Померанцева. – М.: Изд. Московского университета. 1984. С. 56 – 57.

172. Завьялов-Левинг, Ю. Убить дракона. Георгиевский комплекс в рассказе Набокова «Весна в Фиальте / Ю. Завьялов-Левинг // Russian Language Journal. 1998. Vol. 52. № 171 – 173. – С. 159 – 178.

173. Злыднева, Н. Мандельштам и Платонов: два экфрасиса (к проблеме референции) / Н. Злыднева // «Невыразимо выразимое». Экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. Сост. и науч. ред. Д. В. Токарев. М.: Новое литературное обозрение. 2013. – С. 469 - 484.

174. Зусева-Озкан, В.Б. Поэтика метаромана: «Дар» В. Набокова и «Фальшивомонетчики» А. Жида в контексте литературной традиции / В.Б. Зусева-Окзан. – М.: РГГУ, 2012. – 232 с.

175. Иванов, Вяч. Борозды и межи / Вяч. Иванов. - М.: Мусагетъ, 1916. - 367 с.
176. Иванов, Вяч. Две стихии в современном символизме / Вяч.Иванов // Собр. соч: В 4 т. Т. 2. – Брюссель, 1974. – С. 536 – 561.
177. Иванов, Вяч. Дионис и прадионисийство / Вяч. Иванов. - Баку. 1923. – 303 с.
178. Иванов, Вяч. Родное и Вселенское / Вяч. Иванов. – М.: Республика, 1994. – 428 с.
179. Иванов, Вяч. По звездам / Вяч.Иванов. – СПб.: ОРЫ, 1909. –438 с.
180. Иванов, Г. Мемуарная проза / Г. Иванов. – М.: Изд-во И. В. Захарова, 2001. – 456 с.
181. Икона, образ, иконичность и словесность. Ред.- сост. В. В. Лепахин. – М.: Паломник, 2007. – 368 с.
182. Ильин, В.И. Иночество и подвиг / В.И. Ильин // Путь. – Париж, 1926. № 4. (июнь – июль). – С. 438 – 450.
183. Интермедиальность в русской культуре XVIII – XX вв. / Под ред. И. П. Смирнова и О. М. Гончаровой**.** - СПб., 2008. - С. 160 – 168.
184. Йонас, Ганс. Гностицизм. (Гностическая религия) / Пер с нем. / Ганс Йонас. – СПб.: Лань, 1998. – 384 с.
185. Йожа, Д.З. Мифологические подтексты романа «Король, дама, валет» / Д.З. Йожа // В. В. Набоков: Pro et contra. Том 2 / Сост. Б. В. Аверин, библиогр. С. А. Антонова. – СПб.: РХГИ, 2001. С. – 662 – 695.
186. Калеки перехожие: Сборник стихов и исследований / Под ред. П. Бессонова. Ч. [2] – М.: Тип. А. Семена, 1863. – 938 с.
187. Кандинский, В. О духовном в искусстве / В. Кандинский. – Л.: Фонд Ленинградская галерея, 1990. – 65 с.
188. Кантор, М. Бремя памяти: (О Сирине) / М. Кантор // Набоков В.: Pro et contra / Личность и творчество В. Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология: В 2 т. / сост., вступ. ст. и примечания Б. В. Аверина [Т.1.] – СПб.: РХГИ, 1997. – С. 234 – 237.
189. Карамзин, Н.М. Избр. соч.: В 2 т. Т. 1. / Н.М. Карамзин. – М. – Л., 1964. С. 423 – 424.

190. Карасев, Л.В. Философия смеха / Л.В. Карасев. – М.: РГГУ, 1996. – 222 с.
191. Карл дю Прель. Философия мистики или двойственность человеческого существа / Карл дю Прель. – М.: Рефл-бук, 1995. – 512 с.
192. Категории буддийской культуры. – СПб.: Петербургск. востоковедение, 2000. – 320 с.
193. Кац, Б. А. Музыкальные ключи к русской поэзии / Б. А. Кац. – М.: Композитор, 1997. С. 55 – 104.
194. Кейпер, Ф.Б.Я. Труды по ведийской мифологии / Ф.Б.Я.Кейпер. – М.: ГРВЛ Наука, 1986. – 196 с.
195. Кемпбелл, Дж. Герой с тысячью лицами. Миф. Архетип. Бессознательное / Пер. с англ. / Дж. Кемпбелл. – К.: София, 1997. – 336 с.
196. Кемпбелл, Дж. Маски Бога. Созидательная мифология / Пер. с англ. / Дж. Кемпбелл. – М.: Золотой век, 1997. – 332 с.
197. Клименко, Л.Ф. Библиотека Набоковых / Л.Ф. Клименко // Набоковский вестник. – СПб., 1997. № 1. – С. 193 – 200.
198. Козлов, П.К. Монголия и Амдо и мертвый город Хаара-Хото / П.К. Козлов. – М.: ОГИЗ, 1948. – 328 с.
199. Козлов, П.К. Русский путешественник в Центральной Азии / Отчеты экспедиций: Избранные труды / П.К. Козлов. – М.: АН СССР, 1963. – 522 с.
200. Козлова, С. Гносеология отрезанной головы и утопия истины в «Приглашении на казнь», «Ultima Thule» и «Bend Sinister» В. В. Набокова / С. Козлова // В. В. Набоков: Pro et contra. Антология: В 2 т. / сост., вступ. ст. и примечания Б. В. Аверина Материалы и исследования о жизни и творчестве В. В. Набокова. [Т. 2.] – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 782 – 810.
201. Козницкий, И. Набоков и Добужинский : связи формальные и не только / И. Козницкий // Нева. 1997. № 11. – С. 214 – 220.
202. Коновалов, Д.Г. Религиозный экстаз в русском мистическом сектанстве / Д.Г. Коновалов. – Сергиев Посад: тип. Св.- Тр. Сергиевой Лавры, 1908. – 273 с.

203. Конноли, Дж.В. Загадка рассказчика в «Приглашении на казнь» В. Набокова / Дж.В. Конноли // Русская литература XX века. Исследования американских ученых. – СПб.: Петро-Риф, Университет Джеймса Медимона, Санкт- Петербургский гос. университет, 1993. – С. 446 – 458.
204. Конноли, Дж.В. «Terra Incognita» и « Приглашение на казнь» / Дж.В. Конноли // Набоков: Pro et contra. Антология: В 2 т. / сост., вступ. ст. и примечания Б. В. Аверина Материалы и исследования о жизни и творчестве В. В. Набокова. [Т. 1.] – СПб.: РХГИ, 1999. – С. 361 – 372.
205. Константини, М. Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин? / М. Константини // «Невыразимо выразимое». Экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. Сост. и науч. ред. Д. В. Токарев. М.: Новое литературное обозрение. 2013. – С. 29 - 35.
206. Корбен, Г. Просвещенный человек в иранском суфизме / Г. Корбен // Коллективный сб. Тень и свет. – Париж. 1961. – С. 137 – 257.
207. Кравченко, В. Владимир Соловьев и София / В. Кравсенко. – М.: Аграф, 2006. – 384 с.
208. Красильников, Р.Л. Образ смерти в литературном произведении: модели и уровни анализа / Р.Л. Красильников. – Вологда: ГУК ИАЦК, 2007. – 140 с.
209. Кузьмичева, Н.В. Мотив сна в поэзии русских символистов: На материале поэзии Ф. Сологуба: дисс. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук / Н.В. Кузьмичева. – Ярославль, 2005. – 176 с.
210. Курицын, Вяч. Набоков без Лолиты: Путеводитель / Вяч. Курицын. – М.: Новое изд-во, 2013. – 452 с.
211. Лавлинский, С.П., Гурович, Н.М. Визуальное в литературе / С.П. Лавлинский, С.П. Гурович // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Intrada, 2008. – С. 37 – 39.
212. Лама, Анагарика Говинда. Предисловие / Анагарика Говинда Лама // Бардо Тхёдол. Тибетская книга мертвых. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – С. 54 – 68.

213. Леви-Брюль, Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении / Л. Леви-Брюль. – М. ОГИЗ, 1937. – 533 с.
214. Левин, Ю.И. Биспациальность как инвариант поэтического мира Набокова / Ю.И. Левин // Russan Literature. 28. 1 (1990). P. 45 – 124.
215. Левин Ю. И. О «Даре» / Левин Ю. И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика. – М., 1998. С. 287 – 322.
216. Левин, Ю.И. Об особенностях повествовательной структуры и образного строя романа В. Набокова «Дар» / Ю.И. Левин // Russian Literature, IX – II. Special Issue: The Russian Avant-Garde IV. 1981. C. 191 – 229.
217. Левина, И.М. Гойя / И.М. Левина. – Л. – М.: Искусство, 1958. – 350 с.
218. Левинг, Ю. Вокзал – Гараж – Ангар: Набоков и поэтика русского урбанизма / Ю. Левинг. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004. – 400 с.
219. Левинг, Ю. Примечания / Ю. Левинг // Набоков В. Собр. соч. русского периода в 5 т. Т. 3. – СПб.: Симпозиум, 2000. – С. 790 - 802.
220. Легг, О.О. Театральность как тип художественного мировосприятия в английской литературе XIX – XX вв. (На примере романов У. Теккерея «Ярмарка тщеславия», О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», С. Моэма «Театр»: дис… кандидата филологич / О.О. Легг. – Наук: 10.01.03. «Литература народов стран зарубежья» (английская)» / О.О. Легг. – СПб., 2004. – 170 с.
221. Лейрис, М. Авантюрная жизнь Жан-Артюра Рембо // Антология французского сюрреализма 20-е годы. Сост., перевод и вст. статья Исаева С. А., Гальцевой Е. Д. / М. Лейрис. – М.: Гиттис, 1994. – С. 160- 163.
222. Лепахин, В.В. Икона в русской литературе XIX века / В.В. Лепахин // Христианство и русская литература. Сб. 4. СПб.: Наука, 2002. – С. 110 – 148.
223. Лесков, Н.С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. / Н.С. Лесков. - М.: Правда, 1981. – 496 с.
224. Линецкий, В. «Анти-Бахтин» - лучшая книга о Владимире Набокове / В. Липовецкий. – СПб.: Тип. им. Котлякова, 1994. – 216 с.

225. Липовецкий, М. Из истории русского постмодернизма (метапроза Владимира Набокова от «Дара» до «Лолиты») / М. Липовецкий // Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики). – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун – т, 1997. – С. 44 – 106.

226. Липовецкий, М. Эпилог русского модернизма (Художественная философия творчества в «Даре» Набокова) /М. Липовецкий // В. В. Набоков: Pro et contra. Антология: В 2 т. / сост., вступ. ст. и примечания Б. В. Аверина. [Т. 1.] – СПб.: РХГИ, 1999. – С. 643 – 666.

227. Литература Древнего Востока. Иран, Индия, Китай // Авторы-составители: Ю. М. Алиханова, В. Б. Никитина, Л. Е. Померанцева. – М.: Изд.- во МГУ, 1984. – 352 с.

228. Лихачев, Д.С. Обрядовое время причитаний / Д.С. Лихачев // Историческая поэтика русской литературы – СПб.: Алетейя, 2001. – С. 33 – 40.

229. Лихачев, Д.С. Эпическое время былин / Д.С. Лихачев // Историческая поэтика русской литературы. – СПб.: Алетейя, 2001. – С. 23 – 33.

230. Лосев, А.Ф. Античный космос и современная наука / А.Ф. Лосев. – М.: Издание автора, 1927. – 550 с.

231. Лосев А. Ф. Бытие – имя – космос / А. Ф. Лосев / Сост. и ред. А. А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1993. – 958 с.

232. Лосев, А.Ф. Необходимые замечания к теории света у Платона / А.Ф. Лосев // История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. – М.: Искусство, 1969. – С. 417 – 424.

233. Лосев, А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А.Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1993. – 962 с.

234. Лосев, А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе / А.Ф. Лосев // Литература и живопись. – Л.: Наука, ленингр. отд., 1982. – С. 31 – 65.

235. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.

236. Лотман, Ю.М. Заметки о художественном пространстве / Ю.М. Лотман // Уч. зап. Тартуского гос. ун - та. Вып. 720. Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам XIX. – Тарту, 1986. – С. 25 – 43.
237. Лотман, Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. / Ю.М. Лотман. –Таллинн: Александра, 1992. – 479 с.
238. Лотман, Ю.М. Модель билингвиальной структуры / Ю.М. Лотман // Непредсказуемые механизмы культуры. Таллин. 2010. – С. 117 – 128.
239. Лотман, Ю.М. «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры / Ю.М. Лотман // Карамзин. – СПб.: Искусство – СПБ, 1997. – С. 391 – 462.
240. Лотман, Ю.М. Поэтическое косноязычие Андрея Белого / Ю.М. Лотман // О поэтах и поэзии. – СПб.: Искусство – СПб., 1996. – С. 681 – 688.
241. Лотман, Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия / Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 3. Таллинн: Александра, 1993. С. 98 – 103.
242. Мадлевская, Е.Л. Леший / Е.Л. Мадлевская // Русская мифология. Энциклопедия. - М., 2005. – С. 314 – 327.
243. Макарий Великий. Наставления о христианской жизни. – М.: Сретенский монастырь, «Ковчег», 1998. – 224 с.
244. Маклюен, М. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры / М. Маклюен. – Киев: Ника-центр, 2004. – 432 с.
245. Максимов, Д.Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока / Д.Е. Максимов // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник III. – Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 459. 1978. – С. 5 – 6.
246. Маликова, М.Э. Жертва тотального воспоминания / М.Э. Маликова // Культура русской диаспоры: Владимир Набоков. 100. Таллинн, 2000. – С. 62 – 75.

247. Маликова, М.Э. Набоков «Другие берега» – Набоков «Speak, memory». Некоторые наблюдения / М.Э. Маликова // Набоковский Вестник. СПб., 1999. Вып. 4. – С. 91 – 100.

248. Маликова, М.Э. «Первое стихотворение» Набокова: перевод и комментарий / М.Э. Маликова // В. В. Набоков: Pro et contra. Антология: В 2 т. / сост., вступ. ст. и примечания Б. В. Аверина. [Т. 1.] – СПб.: РХГИ, 1999. – С. 741 – 771.

249. Мамардашвили, М.К. Картезианские размышления (январь 1981) / М.К. Мамардашвили. – М.: Прогресс, 1993. – 352 с.

250. Мамардашвили, М.К. Лекции о Прусте: Психологическая топология пути / М.К. Мамардашвили. – М.: Ad Marginet, 1995. – 552 с.

251. Мамардашвили, М., Пятигорский, А. Символ и сознание / М. Мамардашвили, А. Пятигорский. – М.: Гнозис, 1997. – 388 с.

252. Мандельштам, О. Tristia / О. Мандельштам // Собр. соч. в 4 т. Т. 1. М.: ТЕРРА, 1991. – 598 с.

253. Маньковская, Н.Б., Могилевский, В. Виртуальный мир и искусство / Н.Б. Маньковская, В. Могилевский // Архетип. М. 1997. № 1. С. 57 – 61.

254. Марков, В.Ф. История русского футуризма / В.Ф. Марков. – СПб.: Алетейя, 2000. – 448 с.

255. Маслов, Б. Поэт Кончеев: Опыт текстологии персонажа Б. Маслов // Новое литературное обозрение, 2001. № 47. – С. 172 – 186.

256. Махлина, С. Интермедиальность / С. Махлина // Словарь по семиотике культуры. – СПб., 2009. – С. 206 – 207.

257. Медарич, М. Владимир Набоков и роман XX столетия / М. Медарич // В. В. Набоков: Pro et contra. Антология: В 2 т. / сост., вступ. ст. и примечания Б. В. Аверина. [Т. 1.] – СПб.: РХГИ, 1999. – С. 454 – 475.

258. Меднис, Н.Е. Поэтика и семиотика русской литературы / Н.Е. Меднис. – М: Языки славянской культуры, 2011. – 232 с.

259. Меднис, Н.Е. Религиозный экфрасис в русской литературе / Н.Е. Меднис // Критика и семиотика. вып. 10. Новосибирск. 2006. – С. 58 – 67.

260. Мелетинский, Е.М. Культурный герой / Е.М. Мелетинский // Мифы народов мира: Энциклопедия, – М.: Советская энциклопедия, 1980. Т. 2. – 712 с.

261. Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 407 с.

262. Мерло-Понтии, М. Око и дух / М. Мерло-Понти. – М.: Искусство, 1992. – 63 с.

263. Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти // Пер. с франц. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. – М.: Ювента, Наука, 1999. – 608 с.

264. Минц, З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З.Г. Минц // Творчество А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник III. Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 459. 1978. С. 92 – 94.

265. Михайлов, А.В. О. Людвиге Тике, авторе «Странствий Франца Штёрнбальда» / А.В. Михайлов // Тик Людвиг. Странствия Франца Штёрнбальда. АН СССР Литературные памятники. – М.: Наука, 1987. – С. 297 – 341.

266. Михайлова, М.В. Молчание как форма духовного опыта: дисс. на соиск. уч. ст. кандид. филос. наук / М.В. Михайлова. – СПб., 1999. – 158 с.

267. Млечко, А.В. Игра, метатекст, трикстер: Пародия в «русских» романах В. В. Набокова / А.В. Млечко. – Волгоград, Издание ВГУ, 2000. – 188 с.

268. Мулярчик, А.С. Русская проза Владимира Набокова / А. С. Мулярчик. – М.: Изд-во МГУ, 1997. – 137 с.

269. Мызников, Д.В. О некоторых особенностях композиции романа В. Сирина «Дар» / Д.В. Мызников // Studia litteraria polono – slavica. 5. – Warszawa: Slawiatyczny osrodek wydaw. (SOW) przy Inst. Slawistyki PAN, 2000. – С. 335 – 352.

270. Мюллер, Ф.М. Введение в науку о религии: четыре лекции, прочитанные в Лондонском Королевском институте в феврале – марте 1870 года / М.Ф.

Мюллер // Пер. с англ., предисл. и комментарии Е. С. Элбакян. – М.: Книжный дом «Университет»: Высшая школа, 2002. – 264 с.

271. Мюллер, Ф.М. Шесть систем индийской философии / М.Ф. Мюллер. – М.: Искусство, 1995. – 118 с.
272. Набоков в конце столетия (1899 – 1999) // Литературное обозрение. 1999. № 2. (274) С. 3 – 110.
273. Нагорная, Н.А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм: дисс. на соиск. уч. ст. д-ра филол. наук / Н.А. Нагорная. – М., 2004. – 414 с.
274. Немецкая романтическая повесть. В 2 т. Т. 1. Статья и комментарии Н. Берковского. – М. – Л.: ACADEMIA, 1935. – 462 с.
275. Немецкая романтическая повесть: В 2 т. Т. 1. Статья и комментарии Н. Берковского. – М. – Л.: ACADEMIA, 1935. – 474 с.
276. Нива, Ж. Два «зеркальных» романа 30-х годов. «Дар» и»Мастер и Маргарита» / Ж. Нива // Efim Etkind, Georges Ninat, Il'ya Serman, Vittorio Strada. La letteratura russa del Novecento. Prolemi di poetica. – Napoli. Instituto Suor Orsola Benincasa, 1990. – P. 95 – 104.
277. Никольский, Н.М. Царь Давид и псалмы / Н.М. Никольский. – СПб.: Тип. Ю. Н. Эрлиха, 1908. – 83 с.
278. Новалис. Фрагменты / Новалис // Литературная теория немецкого романтизма. Документы со вступительной статьей и комментариями Н. Я. Берковского. – Л.: Изд. писателей в Ленинграде. 1935. – С. 121 – 149.
279. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше.–- СПб.: Азбука-классика, 2005. – 208 с.
280. Об умной или внутренней молитве (из отцов церкви) // Путь. – Париж, 1926. № 4. (июнь – июль). С. 472 – 475.
281. Овидий. Метаморфозы / Овидий. - М.: Художественная литература, 1977. – 435 с.
282. Овидий. Скорбные элегии. Книга III. Элегия XII / Овидий Публий Назон // Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. – СПб: Студия Биографика, 1994. – 510 с.

283. Овсянико-Куликовский, Д.Н. Опыт изучения вакхических культов индоевропейской древности в связи с ролью экстаза на ранних ступенях развития общественности / Д. Н. Овсянико-Куликовский. – Одесса. 1883. Ч. 1. // Культ божества «Soma» в древней Индии в эпоху Вед. - Одесса: Тип. П. А. Зеленого, 1883. – 239 с.

284. Овсянико-Куликовский, Д.Н. Разбор ведийского мифа о Соколе, принесшем цветок Сомы, в связи с концепцией речи и экстаза (Извлечение из исследования «Культ Сомы в Риг-веде» - Pro venia legendi) / Д. Н. Овсянико-Куликовский. – М.: Тип А. Иванова, 1882. – [2], 69 с.

285. Орлицкий, Ю.Б. Пушкинский ямб в романе Набокова «Дар» / Ю.Б. Орлицкий // А. С. Пушкин и В. В. Набоков. Сб. докл. международной конференции. – СПб.: Дорн, 1999. – С. 125 – 133.

286. Ортега-и-Гассет. Дегуманизация искусства / Ортега-и-Гассет. – М.: Радуга, 1991. – 638 с.

287. Осоргин, М. Владимир Сирин. «Машенька». Роман. Изд-во «Слово». Берлин / М. Осоргин // Современные записки. 1926. Кн. XXVIII. – С. 474 – 476.

288. Палама Г. Триады в защиту священно-безмолвствующих. – М.: Канон, 1995. – 384 с.

289. Паперно, И. Как сделан «Дар» Набокова / И. Паперно // Набоков pro et contra: Антология: В 2 т. / сост., вступ. ст. и примечания Б. В. Аверина. – СПб.: РХГИ, 1997 – 2001. – [Т. 1.] С. 497 – 513.

290. Пастернак, Б. Полное собр. соч.: В 11 т. Т. 1. / Б. Пастернак. – СПб.: Академический проект, 2003. – 798 с.

291. Патер, Вальтер. Ренессанс: Очерки истории искусства и поэзии / Вальтер Патер // Пер. с англ. С. Г. Займовского. – М.: Проблемы эстетики, 1912. – 195 с.

292. Певцов, М.В. Путешествие в Кашгарию и Кун-Лунь / М.В. Певцов. – М.: Гос. изд-во географич. лит., 1949. – 325 с.

293. Пило Бойл, Ч. Набоков и русский символизм (История проблемы) / Ч. Пило Бойл // В. В. Набоков: Pro et contra: Антология: в 2 т. / сост., вступ. ст. и примеч. Б. В. Аверина. – СПб: РХГИ, 1997 – 2001. [Т. 1.] – С. 532 – 550.
294. Платон. Федон. Пир. Федр. / Платон // Федон. Пир. Федр. Парменид. – М.: Мысль, 1999. – 528 с.
295. Платон. Сочинения: В 3 т. Пер с древнегреч. под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса Т. 3. Ч. 1. / Платон. – М.: Мысль, 1971. – 688 с.
296. Подорога, В.А. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии / В.А. Подорога. – М.: Ad Marginem, 1995. – 339 с.
297. Подорога, В. Марсель Пруст. Автобиографический опыт / В. Подорога // Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии. М.: Ad Marginem, 1995. – С. 348 – 349.
298. Подорога, В. А. Метафизика ландшафта: Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX – XX вв. / В.А. Подорога. – М.: Наука, 1993. – 317 с.
299. Познанский, Н. Заговоры. Опыт исследования происхождения и развития заговорных форм / Н. Познанский. – Петроград: Тип. Д. В. Орлова, 1917. – 327 с.
300. Поляков, М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики / М.Я. Поляков. – М.: Сов. писатель, 1986. – 449 с.
301. Поляков, М.Я. Мировоззрение и поэтика Велимира Хлебникова / М.Я. Поляков // Хлебников В. Творения. – М.: Сов. писатель, 1986. – С. 5 – 35.
302. Потебня, А.А. Из записок по теории словесности / А.А. Потебня. – Харьков, 1905. – 644 с.
303. Потебня, А.А. Слово и миф / А.А. Потебня. - М.: Правда, 1989. – 623 с.
304. Потебня, А.А. О купальских огнях и сродных с ним представлениях / А.А. Потебня // Символ и миф в народной культуре. – М.: Лабиринт, 2000. – С. 398 – 418.
305. Потебня, А.А. О мифическом значении некоторых обрядов и поверий / А.А. Потебня. – М.: Университетская типография, 1865. – 422 с.

306. Потебня, А.А. Символ и миф в народной культуре / А.А. Потебня. – М.: Лабиринт, 2000. – 481 с.
307. Пржевальский, Н.М. Из Зайсана через Хами в Тибет и на верховья Желтой реки / Н.М. Пржевальский. – СПб.: Изд-во импер. рус. геогр. об-ва, 1883. – 595 с.
308. Пропп, В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп // Собрание трудов. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 1998. – 512 с.
309. Протоиерей С. Четвериков. Путь умного делания и духовного трезвения / С. Четвериков // Путь. – Париж, 1926. № 3. (март – апрель). С. 316 – 330.
310. Пруст, М. В поисках утраченного времени: По направлению к Свану / М. Пруст // Пер. с фр. Н. Любимова - СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2005. – 542 с.
311. Пушкин, А.С. Полн. собр. соч.: В 19 т. Т. 8. Ч. 1. / А.С. Пушкин. - М.: Воскресенье, 1995. – 496 с.
312. Раденкович, Л. Символика цвета в славянских заговорах / Л. Раденкович // Славянский и балканский фольклор. Реконструкция древней славянской духовной культуры: источники и методы. – М.: АН СССР; Ин-т славяноведения и балканистики, 1989. – С. 122 – 148.
313. Ремизов, А.М. Огонь вещей. Сны и предсонье / А.М. Ремизов. – СПб.: Изд. Ивана Лимбаха, 2005. – 368 с.
314. Ригведа: Мандалы I – IV / Пер. с санскр. – М.: Наука, 1989. – 717 с.
315. Рикер, П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике / П. Рикер. – М.: Academia-Центр, Медиум, 1995. – 416 с.
316. Ринчендуб Б. История буддизма / Пер. с тибет и англ. / Б. Ринчендуб. – СПб.: Евразия, 1999. – 336 с.
317. Роболи, П. Литература «путешествий» / П. Роболи // Русская проза: сб. ст. / под ред. Б. М. Эйхенбаума, Ю.Н. Тынянова. – Л.: Academia, 1926. – С. 42 – 73.

318. Розенберг, О. О. Труды по буддизму / Пер. с тибет. / О. О. Розенберг. – М.: Наука, 1991. – 295 с.

319. Рубинчик, О.Е. «Если бы я была живописцем…». Изобразительное искусство в творческой мастерской Анны Ахматовой / О.Е. Рубинчик. - СПб.: Серебряный век, 2010. – 351 с.

320. Руднев, В.П. Словарь культуры XX века / В.П. Руднев. – М.: Аграф, 1999. – 384 с.

321. Русская проза. Сб. под ред. Б. М. Эйхенбаума, Ю.Н. Тынянова. – Л.: Academia, 1926. – 225 с.

322. Русские народные песни, собранные Петром Киреевским. Ч. 1. Русские народные стихи / П. В. Киреевский // Чтения в Имп. о-ве истории и древности рос. при Моск. ун-те – М. 1848. – № 9. Разд. 4. – С. 145 – 226.

323. Рыкунина, Ю.А. Специфика жанрово-стилевой системы романов В. В. Набокова «русского периода» («Машенька», «Король, дама, валет», «Защита Лужина», «Камера обскура», «Приглашение на казнь», «Дар»): диссертация… кандидата филологич. Наук: 10.01.01 / Ю. А. Рыкунина. – М., 2004. – 188 с.

324. Рягузова, Л.Н. Концепт «творчество» в идиостиле Набокова / Л.Н. Рягузова // Набоковский Вестник. – СПб., 1999. Вып. 4. С. 18 – 25.

325. Рягузова, Л.Н. Принцип Палиндрома, или внутренняя обратимость в текстах В. В.Набокова / Л.Н. Рягузова // Логический анализ языка. – М., 2000. - С. 480 – 490.

326. Рягузова, Л.Н. Романы Владимира Набокова «русского» периода творчества: новации и традиции: мат. к семинару / Л.Н. Рягузова. -– Краснодар: КубГУ, 2002. – 75 с.

327. Рягузова, Л.Н. Субстанционально-мифологические представления как элементы поэтического мира В. В. Набокова / Л.Н. Рягузова. – Краснодар: КубГУ, 2006. – 91 с.

328. Рягузова, Л.Н. Система эстетических и теоретико-литературных понятий В. В. Набокова / Л.Н. Рягузова // Текст. Интертекст. Культура. – М., 2001. – С. 343 – 353.

329. Савельева, Г. Кукольные мотивы в творчестве Набокова / Г. Савельева // В. В. Набоков: pro et contra. Том 2 / Сост. Б. В. Аверин. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 345 – 355.

330. Сборник духовных стихов, составленный В. Варенцовым. – СПб., 1860. – 251 с.

331. Семенова, Н.В. «Даль свободного романа» у В. Набокова: Цитата и структурирование текста / Н.В. Семенова // Набоковский сборник: Мастерство писателя / под ред. М. А. Дмитровской. – Калининград: Изд-во Калинингр. гос. ун-та, 2001. – С. 40 – 52.

332. Семенова, Н.В. Цитата в художественной прозе (На материале произведений В. Набокова) / Н. В. Семенова. – Тверь: ТвГУ, 2002. – 200 с.

333. Сергеев, К.А., Каменева, Л.С. Сущность человеческого бытия в философии Платона / К.А. Сергеев, Л.С.Каменева // Платон. Государство. СПб.: Наука, 2005. – 570 с.

334. Серяков, М.Л. «Голубиная книга». Священное сказание русского народа / М.Л. Серяков. – М.: Алетейя, 2001. – 663 с.

335. Силард, Л. Герменевтизм и герменевтика / Л. Силард. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. – 328 с.

336. Сконечная, О.Ю. Вечный жид в творчестве Набокова: Тема Пушкина и Чернышевского / О.Ю. Сконечная // А.С. Пушкин и В.В. Набоков. Сб. докл. международн. конф. 15-18 апреля 1999 г. – СПб.: Дорн, 1999. – С. 179 – 188.

337. Сконечная, О. Отчаянье В. Набокова и Мелкий бес Ф. Сологуба: к вопросу о традициях русского символизма в прозе В.В. Набокова 1920-1930 гг. / О. Сконечная // Vladimir Nabokov-Sirine. Les Annees Europeennes. – Paris. Institut D’Etudes Slaves, 1999. – P. 133 – 145.

338. Смирнов, И.П. «Пиковая дама», «Отчаяние» и Великая французская революция / И.П. Смирнов // А.С. Пушкин и В.В. Набоков. Сб. докл. международ. конф. 15 – 18 апреля 1999 г. – СПб.: Дорн, 1999. – С. 146 – 154.
339. Смирнов, И. П. Психодиахронологика: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней / И. П. Смирнов. – М.: Новое лит. обозрение, 1994. - 350 с.
340. Смирнов, И.П., Прохорова, И.Д. Психодиахронологика: психоистория русской литературы от романтизма до наших дней / И.П. Смирнов, И.Д. Прохорова. – М.: Новое литературное обозрение, 1994. – 351 с.
341. Соловьев, В.С. Собр. соч.: В 2 т. / В.С. Соловьев. – М.: Мысль, 1988. Т. 1.– 894 с., Т. 2 – 823 с.
342. Сон – семиотическое око. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXVI-е Випперовские чтения (Москва, 1993) / Под общ. ред. И. Е. Даниловой. – М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина; Фонд Антонио Мадзотта, 1994. – 148 с.
343. Соссюр, Ф. де. Труды по языкознанию / Ф. де Соссюр / Пер. с франц. А. А. Холодовича. – М.: Прогресс, 1977. – 696 с.
344. Старк, В. Пушкинские мотивы в набоковских контекстах / В. Старк // А. С. Пушкин и В. В. Набоков. Сб. докл. международной конференции. – СПб.: Дорн, 1999. – С. 109 – 116.
345. Стародубцева, Л. Мнемозина и Лета: Память и забвение в истории культуры: Монография / Л. Стародубцева. – Х: ХГАК, 2003. – 696 с.
346. Степанов, А.В. Онегинский пастиш Набокова / А.В. Степанов // Набоковский вестник. – СПб.: Дорн, 1998. – Вып. 1.: Петербургские чтения. – С. 72 – 80.
347. Строганова, Е. Мирча Элиаде Е. Строганова // Элиаде М. Аспекты мифа / пер. с франц. – М.: Академический проект, 2001. – С. 3 – 22.
348. Струве, Г.П. Русская литература в изгнании: Опыт исторического обзора зарубежной литературы / Г.П. Струве. – Нью-Йорк: Изд-во им. А. П. Чехова, 1956. – 408 с.

349. Судзуки, Д.Т. Лекции по дзен-буддизму / Д.Т. Судзуки // Перевод с англ. – М.: Ассоциация молодых ученых, 1990. – 112 с.
350. Сутта-Нипата: сб. бесед и поучений. Буддийская каноническая книга, переведенная с языка пали доктором Фаусбеллем / рус. пер. и предисл. Н. И. Герасимова. – М.: Изд. Товарищества А. А. Левинсона, 1899.
351. Сухих, И. Поэт в зеркалах (1937 – 1938. «Дар» В. Набокова) / И. Сухих // Звезда. СПб., 1999. № 4. С. 219 – 228.
352. Тайлор, Э.Б. Первобытная культура / Э.Б. Тайлор. – М.: Изд. полит. культуры, 1989. – 573 с.
353. Тамми, Пекка. Заметки о полигенитичности в прозе Набокова / Пека Тамми // В. В. Набоков: Pro et contra. Антология: В 2 т. / сост., вступ. ст. и примечания Б. В. Аверина. [Т. 1.] – СПб.: РХГИ, 1999. – С. 515 – 527.
354. Тахо-Годи, А.А. Античная гимнография: жанр и стиль / А.А. Тахо-Годи // Античные гимны. – М.: Московский университет, 1988. – 362 с.
355. Таулер, И. Проповеди / И. Таулер. – СПб.: РХГА, 2000. – 288 с.
356. Тейлор, Э. Первобытная культура / Пер. с англ. / Э. Тейлор. – М.: Наука, 1989. – 328 с.
357. Тернер, В. Символ и ритуал / В.Тернер. – М.: Наука, 1983. – 280 с.
358. Тик Людвиг. Странствия Франца Штёрнбальда / Людвиг Тик // Пер. с нем. С. С. Белокриницкой. – М.: «Наука», 1987. – 360 с.
359. Тимашков, А.Ю. К истории понятия интермедиальность в западноевропейской науке / А.Ю. Тимашков // Фундаментальные проблемы современной культурологи. Т. III: Культурная динамика. – СПб.: Алетейя, 2008. – С. 112 – 119.
360. Тимашков, А.Ю. О соотношении явлений интермедиальность и интертекстуальность: философский аспект / А.Ю. Тимашков // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок. – СПб.: СПбГУП, 2009. – С. 42 – 43.
361. Тименчик, Р.Д. Портрет владыки мрака в «Поэме без героя» / Р.Д. Тименчик // Новое литературное обозрение. 2001. № 52. С. 200 – 2004.

362. Титаренко, Е.М. Экфрасис и сакрализация художественности в супраморализме Н. Ф. Федорова / Е.М. Титаренко // Философия космизма и русская культура. – Белград, 2004. – С. 295 – 304.
363. Титаренко, С.Д. «Фауст нашего века». Мифопоэтика Вячеслава Иванова / С.Д. Титаренко. – СПб.: ИД Петрополис, 2012. – 654 с.
364. Титаренко, С.Д. Экфрасис как тип эмблемы у Вячеслава Иванова / С.Д. Титаренко // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2009. серия 9. вып. 1. С. 81 – 90.
365. Тишунина, Н.В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: Опыт интермедиального анализа / Н.В. Тишунина. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. – 160 с.
366. Толстой Л. Н. Собр. соч. в 22 т. Т. XVIII. – М.: Худ. лит., 1978 – 1985. – 816 с.
367. Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В.Н. Топоров. – М.: Прогресс – Культура, 1995. – 624 с.
368. Топоров, В.Н. Петербург и петербургский текст русской литературы / В.Н. Топоров // Уч. зап. Тартуского гос универ-та. Вып. 664. Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труда по знаковым системам. XVIII. – Тарту, 1984. С. 4 – 29.
369. Топоров, В.Н. Пространство / В.Н. Топоров // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. – М.: Советская энциклопедия, 1982. С. 340 – 342.
370. Топоров, В.Н. Пространство и текст / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. С. 227 – 284.
371. Топоров, В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре: В 2 т. Т. 1. / В.Н. Топоров. – М.: Гнозис, 1995. – 875 с.
372. Топоров, В.Н. Числовой код в заговорах / В.Н. Топоров // Исследования по этимологии и семантике. Теория и некоторые частные ее приложения. Т. 1. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – С. 331 – 350. (816 с.)

373. Трубецкой, Е.Н. Смысл жизни / Е.Н. Трубецкой. – М.: Республика, 1995. – 251 с.
374. Трубецкой, Е.Н. Умозрение в красках: вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи / Е.Н. Трубецкой. – М.: Типогр. Т-ва И. Д. Сытина, 1916. – 43 с.
375. Тынянов, Ю.Н. Проблема стихотворного языка / Ю.Н. Тынянов. – М.: Сов. писатель, 1965. – 301 с.
376. Тютчев, Ф.И. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. / Ф.И. Тютчев. – М.: 1984. – 495 с.
377. Упанишады: В 3 кн. / Пер. с санскр. – М.: Ладомир, 1992 – Кн. 1. Брихадараньяка упанишада. – 240 с.; Кн. 2. – 336 с.; Кн. 3. Чхандогья упанишада. – 254 с.
378. Успенский, Б.Б. История и семиотика (восприятие времени как семантическая проблема) / Б.Б. Успенский // Труды по знаковым системам. XXIII. Уч. зап. Тартуского университета. Вып. 855. – Тарту, 1989. – С. 18 – 38.
379. Федотов, Г.П. Стихи духовные / Г.П. Федотов // Подготовка текста и коммен. А. Л. Топоркова. – М.: Прогресс, Гнозис, 1991. –192 с.
380. Федунина, О.В. Поэтика сна в романе («Петербург» А. Белого, «Белая гвардия» М. Булгакова, «Приглашение на казнь» В. Набокова): дисс. на соиск. кандид. филол. наук: 10.01.08. / О. В. Федунина. – М., 2003. – 236 с.
381. Флакер, А. Живописная литература и литературная живопись: Александр Флакер[монография] / А. Флакер. – М.: Три квадрата, 2008. – 432 с.
382. Флоренский, П.А. Сочинения: В 4 т. / П.А. Флоренский. – М.: Мысль, 1994 – 1999. Т. 1. – 799 с., Т. 2 – 880 с., Т. 3. (1) - 623 с., Т. 3(2) – 623 с., Т. 4. – 795 с.
383. Франк, С.Л. Свет во тьме / С.Л. Франк. – М.: Факториал, 1998. – 225 с.
384. Фрезер, Д.Д. Золотая ветвь / Д.Д. Фрезер. – М.: АСТ, 1998. – 784 с.
385. Фрейденберг, О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – М.: Наука. 1978. – 606 с.

386. Фрейденберг, О.М. Миф и театр / О.М. Фрейденберг // Сост. научн.- текст. подготовка, предисл. и примеч. Н. В. Брагинской. – М.: ГИТИС, 1988. – 132 с.

387. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 449 с.

388. Хайдеггер, М. Время и бытие. Статьи и выступления / М. Хайдеггер // Пер. с немец. В. В. Бибихина – М.: Республика, 1993. – 447 с.

389. Хайдеггер, М. Искусство и пространство / М. Хайдеггер // Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: ИПЛ, 1991. – С. 365 – 367.

390. Хайдеггер, М. О сущности истины / М. Хайдеггер // Филос. науки. 1989. № 4. – С. 91 – 104.

391. Хайдеггер, М. Преодоление метафизики / М. Хайдеггер // Философия Мартина Хайдеггера и современность. – М.: Наука, 1991. – С. 214 – 233.

392. Хайдеггер, М. Разговор на проселочной дороге. Избранные статьи позднего периода творчества / М. Хайдеггер. – М.: Высшая школа, 1991. – 192 с.

393. Хайдеггер, М. Разъяснения к поэзии Гельдерина / М. Хайдеггер // Пер. с немец. Г. Б. Ноткина – СПб.: Академический проект, 2003. – 320 с.

394. Харт, Н. К. Л. Эстетика смерти / Л. К.Н. Харт // Пер. с немец. А. Белобратова. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. – 424 с.

395. Хасин, Г. Театр личной тайны. Русские романы Набокова / Г. Хасин. – М., СПб.: Летний Сад, 2001. – 188 с.

396. Хетени, Жужжа. «Occult association of memories»: визуальная ассоциация и образы памяти в наррации Набокова / Жужжа Хетени // «Невыразимо выразимое»: Экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. Сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. – М.: Новое литературное обозрение. 2013. – С. 495 – 508.

397. Хлебников, В. Творения / В. Хлебников. – М.: Сов. писатель, 1986. – 736 с.

398. Ходасевич, В. О Сирине / В. Ходасевич // Колеблемый треножник: Избранное. – М.: Сов. писатель, 1991. – С. 458 – 463.

399. Ходасевич, В. Колеблемый треножник: Избранное / В. Ходасевич – М.: Сов. писатель, 1991. – 688 с.

400. Хоружий, С. С. Заметки к энергийной антропологии. «Духовная практика» и «отверзание чувств»: два концепта в сравнительной перспективе / С. С. Хоружий // Вопросы философии. – 1999. - № 3. – С. 55 – 84.

401. Целкова, Л.Н. Пушкин и Чернышевский в контексте романа «Дар» / Л.Н. Целкова // А. С. Пушкин и В. В. Набоков. Сб. докл. международной конференции. – СПб.: Дорн, 1999. С. 187 – 197.

402. Цимборска-Лебода, М. Экфрасис в творчестве Вячеслава Иванова (Сообщение Память – Инобытие) / М. Цимборска-Лебода // Экфрасис в русской литературе: сб. трудов Лозаннского симпозиума под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 2002. С. 53 – 70.

403. Циммерман, М. Хайдеггер, буддизм и глубинная экология / М. Циммерман // Мартин Хайдеггер: Сб. статей / Сост. Д. Ю. Дорофеев. – СПб.: РХГИ, 2004. – С. 426 – 458.

404. Честертон, Г.К. Вечный человек / Г.К. Честертон / Пер. с англ. Н.Л. Трауберг, Л.Б. Сумм. – М.: Политиздат, 1991. – 544 с.

405. Шадурский, В.В. Пушкинские подтексты в прозе В. В. Набокова / В.В. Шадурский // А.С. Пушкин и В.В. Набоков: материалы международной научной конференции. – СПб: Дорн, 1999. С. 117 – 123.

406. Шатин, Ю.В. Ожившие картины: экфразис и диегезис / Ю.В. Шатин // Критика и семиотика. Вып. 7. – Новосибирск, 2004. – С. 217 – 226.

407. Шаховская, З. В поисках Набокова. Отражения / З. Шаховская. – М.: Книга, 1991. – 319 с.

408. Шекспир, У. Гамлет. Антология русских переводов (1828 – 1880) / У. Шекспир. – М.: Совпадение, 2006. – 320 с.

409. Шекспир, В. Трагедия о Гамлете Принце Датском / В. Шекспир // Пер. М. Лозинского. – М. – Л.: ACADEMIA, 1937. – 431 с.

410. Шекспир, У. Полное собр. соч. в 8 т. Т. 6. / У. Шекспир. – М.: Искусство, 1960. – 688 с.

411. Шеллинг, Ф. Введение в философию мифологии / Шеллинг Ф. // Сочинение в двух томах. Т. 2. – М.: Мысль, 1989. – С. 159 – 374.
412. Шеллинг, Ф. Философия искусства / Ф. Шеллинг. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.
413. Шестов, Л. Potestas clavium / Л. Шестов // Шестов Л. Соч. в 2 т. Т. 1.– М.: Наука, 1993. – 667 с.
414. Шпет, Г.Г. О синтезе искусств. Эстетические фрагменты / Г.Г. Шпет // Избранные труды. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2010. – С. 681 – 684.
415. Шраер, М. Д. Бунин и Набоков: поэтика соперничества / М.Д. Шраер // И. А. Бунин и русская литература XX века. – М.: Наследие, 1995. – С. 41 – 65.
416. Шраер, М.Д. Набоков: Темы и вариации / М.Д. Шраер. – СПб.: Академический проект, 2000. – 384 с.
417. Штейнер, Р. Всемирная история в свете антропософии / Р. Штейнер. – М.: Новалис, 2002. – 168 с.
418. Эван-Вентц, У.Й. Введение / У.Й. Эван-Вентц // Тибетская книга мертвых. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – С. 11 – 31.
419. Эйзенштейн, С.М. Неравнодушная природа / С.М. Эйзенштейн // Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. – М., 1964. – 432 с.
420. Эко, Умберто. Заметки на полях «Имени розы» / Умберто Эко // Пер. с итал. Е. А. Костюкович. – СПб.: Симпозиум, 2005. – 92 с.
421. Эко, Умберто. Искусство и красота в средневековой эстетике / Умберто Эко // Пер. с итал. А. П. Шурбелева. – СПб.: Алетейя, 2003. – 256 с.
422. Эко, Умберто. Поэтики Джойса / Умберто Эко // Пер. с итал. А. Коваля. – СПб.: Симпозиум, 2006. – 496 с.
423. Экхарт, Майстер. Трактаты. Проповеди / Майстер Экхарт. – М.: Наука, 2010. – 438 с. (Литературные памятники).
424. Элиаде, М. Аспекты мифа / М. Элиаде // Пер. с франц. – М.: Академический проект, 2001. – 240 с.

425. Элиаде, М. Трактат по истории религии / М. Элиаде // Пер. с франц. А. А. Васильева: В 2 т. Т. 1. – СПб.: Алетейя, 2000. – 394 с.
426. Элиаде, М. Трактат по истории религии / М. Элиаде // Перевод с франц. А. А. Васильева: В 2 т. Т. 2. – СПб.: Алетейя, 2000. – 394 с.
427. Эсслин, М. Театр абсурда / М. Эсслин // Пер. с англ. Г. Коваленко. – СПб.: Балтийские сезоны, 2010. – 528 с.
428. Юнг, К.Г. Психологический комментарий / К.Г.Юнг // Тибетская книга мертвых. СПб.: Азбука-классика, 2008. – 384 с.
429. Юнг, К.Г. Символ превращения в мессе / К.Г. Юнг // Ответ Иову. – М.: Канон+ РООИ Реабилитация, 2006. – 382 с.
430. Я – Гойя. Жизнь Гойи в автопортретах. Составитель И. Н. Зорина. – М.: Радуга, 2006. – 312 с.
431. Ямпольский, М. Наблюдатель: очерки истории видения / М. Ямпольский. – М.: Ad Marginem, 2000. – 270 с.
432. Ямпольский, М. Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре / М. Ямпольский. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 616 с.

433. *Begnal M. H.* Fiction, Biography, History: Nabokov's *The Gift* // Journal of Narrative Technique. – 1980. – № 10. – P. 138 – 143.
434. *Blackwell S. H*. Zina's Paradox: The Figured Reader in Nabokov's *The Gift* / S. H. Blackwell. – New York: Peter Lang, 2000. – XII p. – 215 p.
435. *Bodkin M*. Archetypal patterns in poetry. – New York, 1958. – XII p. – 340 p.
436. *Brown F.C.* Nabokov's Pushkin and Nabokov's Nabokov // Nabokov: The Man and His Work /ed. By L.S. Dembo. – Madison: University of Visconsin Press, 1967. – P. 195 – 208.
437. *Chambers E.* The medieval stage. – Oxford, 1925. Vol. 12.
438. *Christensen I.* The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth, and Beckett / I. Christensen. – Bergen; New York: Universitetsforlaget: Columbia University Press, 1981. – 174 p.

439. *Clancy L.* The Novels of Vladimir Nabokov / L. Clancy. – London: Macmillan, 1984. – VIII p. – 177 p.

440. *Connolly J.* W. Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Others. – Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

441. *Connolly J.* W. The "Flutter of Fantasy" in Nabokov's Early Fiction // Vladimir Nabokov-Sirine les annees europeennes. – Paris: Institut D'etudes Slaves. 1999. – P. 35 – 45.

442. *Cornford F.* The origin of Attic comedy. L. – 1914. XXX. 289 p.

443. *Davydov S.* Metapoetics and Metaphysics: Pushkin and Nabokov, 1799 – 1899 // Nabokov at Cornell / ed. G Shapiro. – Ithaca: Cornell University Press, 2003. – P. 103 – 114.

444. *Davydov S. The Gift.* Nabokov's Aesthetic Exorcism of Chernyshevskii // Canadian-American Slavic Studies. – 1985. – Vol.19, № 3. – P. 357 – 374.

445. *Davydov S.* Weighing Nabokov's *Gift* on Pushkin's Scales // Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age. – Berkeley: University of California Press, 1992. – P. 415 – 428.

446. *Downie R.A.* James George Frazer. The Portrait of a Scholar. London. 1940. 189 p.

447. *Fanger D.* Nabokov and Gogol // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / ed. V. E. Alexandrov. – New York: Routledge, 1995. – P. 420 – 428.

448. *Field A.* Nabokov: His Life and Art: a critical narrative / A. Field. – Boston: Little: Brown, 1967. – 397 p.

449. *Haber E. C.* Nabokov's "*Glory"* and the Fairy Tale // In Slavic and European Journal. – 1977. – Vol. 21. – № 2. Summer.

450. *Karlinsky S.* Nabokov's Novel «Dar» as a Work of Literary Criticism: A Structural Analysis // The Slavic and East European Journal. – 1963. – № 7. – P. 284 – 290.

451. *Livak L.* Vladimir Nabokov's apprenticeship in Andre Gide's «science of illumination»: From «The Counterfeiters» to «The Gift» // Comparative literature. – 2002. – Vol. 54, № 3. 0 P. 197 – 214.

452. *Matterson Stephen*. Sprung from the Music Box of Memory. IN: A Small Alpine From. ed. By C. Nicol and G. Barabtarlo – New York; Garland. 1993. – P. 105 – 114.

453. *Murray G.* The Classical Tradition in Poetry. – Harvard University Press, 1927. – 274 p.

454. *Nabokov V.* Letters to Vera. Edited and Translated by *O. Voronina* and *B. Boyd*. Paperback. 2016.

455. *Pifer E.* Nabokov and the Novel / E. Pifer. – Cambridge: Harvard University Press, 1980. – 197 p.

456. *Rampton D.* Vladimir Nabokov: A Critical Study of the Novel / D. Rampton. – Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1984. – XI p. – 233 p.

457. *Ronen I.* Nabokov the Pushkinian // Nabokov at Cornell / ed. G. Shapiro. – Ithaca: Cornell University Press, 2003. – P. 114 – 123.

458. *Sherry A.* Dranch. Metamorphosis as a Stylistic Device: Surrealist Schemata in Gogolian and Nabokovian Texts // Language and Style. – 1984. – № 7. – P. 138 – 148.

459. *Smirnov I.* Avangarda i Simbolizam // Pojmovnik zuske avangarde 6. Zagreb, 1989.

460. *Steinberg Ada.* Word and Music in the Novels of Andrey Bely. Cambridg: Cambridg University Press, 1982.

461. *Smith W. R.* Lectures on the Religion of the Semites. 2d and 3d ser. Edited by John Day. Sheffild, U. K. 1995.

462. *Still C.* The timeless theme. L. 1936. VIII. 244 p.

463. *Stuart D.* Nabokov: The Dimensions of Parody / D. Stuart. – Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1978. – XIV p. – 192 p.

464. *Tammi P.* Problem of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis / P. Tammi. – Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia: Distributor, Akateeminen Kirijakauppa, 1985. – X p. – 390 p.

465. *Terras V.* Nabokov and Gogol: The Metaphysics of Nonbeing // Poetica slavica: Studies in Honour of Zbigniew Folejewski. – Ottawa: University of Ottawa Press, 1981. – P. 191 – 196.

466. *Toker L.* Nabokov: The Mystery of Literary Structures / L. Toker. – Ithaca: Cornell University Press, 1989. – XIV p. – 243 p.

467. *Vladimir Nabokov – Sirine*. Les annees europeennes. Cabiers de l'emigration russe. 5. – Paris, Institut D'etudes Slaves (VI). 1999. – 192 p.

468. *Waite S. T.* On the Linear Structure of Nabokov's *Dar*. Three Keys, Six Chapters // Slavic and East European Journal. - 1995. – Vol. 39, № 1. – P. 54 – 72.

469. *Weir J.* The Author as Hero: Self and Tradition in Bulgakov, Pasternak, and Nabokov / J. Weir. – Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2002. – XXIV p. – 147 p.

470. *Weston J. L.* From ritual to romance. - Cambridge, 1920. – XV p. – 202 p.

471. *White D.* Radical Aestheticism and Metaphysical Realism in Nabokov's *The Gift* // Russian Literature and American Critics: In Honor of Deming Brown / ed. by K. N. Brostrom. – Ann Arbor: Department of Slavic Languages and Literatures, University of Michigan, 1984. – P. 273 – 291.

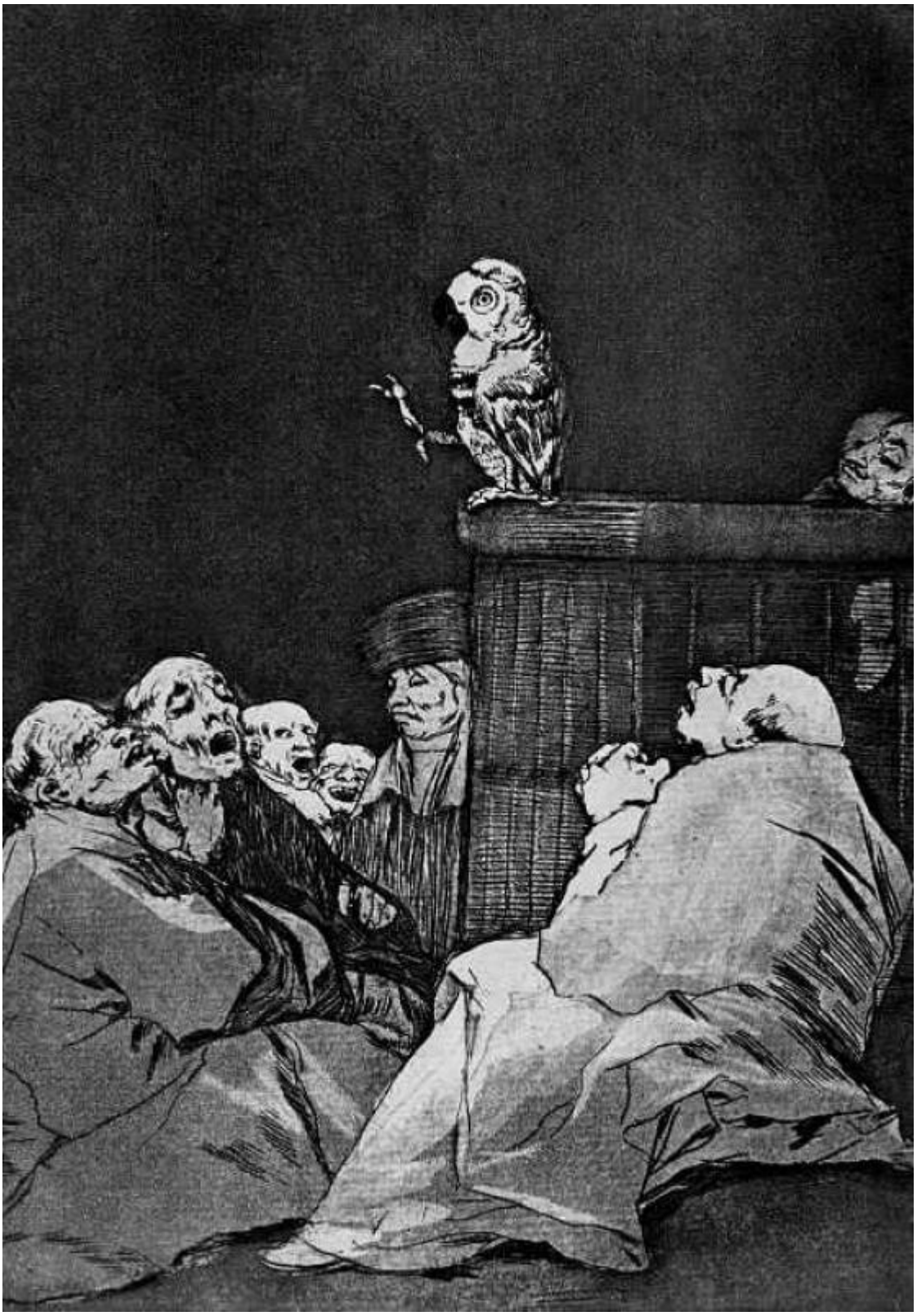
472. *White E.* Nabokov: Beyond Parody // The Achievements of Vladimir Nabokov / ed. By G. Gibian and S. J. Parker. – Ithaca: Center for International Studies, Cornell University, 1984. – P. 5 – 28.

Приложение

Иллюстративный материал

Список

1. Ф. Гойя. Капричос. Лист № 53 «Какие золотые уста»……403
2. Ф. Гойя. Капричос. Лист № 23 «Этому праху!»……...404
3. Ф Гойя. Капричос. Лист № 43 «Сон разума рождает чудовищ»……405
4. Ф. Гойя. Первоначальный вариант листа № 6 «Никто себя не знает»……406
5. Ф. Гойя. Неопубликованный офорт «Сон лжи и непостоянство»…….407
6. Ф. Гойя. Капричос. Лист № 9 «Тантал»……408
7. Эль Греко. «Погребение графа Оргаса» (1568)……409
8. Эль Греко. «Восстание от гроба» (1595 – 1598)……410
9. Пикассо. «Портрет Амбруаза Воллара» (1910)……411
10. W. Turner. The Expulsion from Paradise (1834)……..412
11. W. Turner. The Temptation the Christ on the Mountain (1834)……413



Ф. Гойя. Капричос. Лист № 53 «Какие золотые уста»



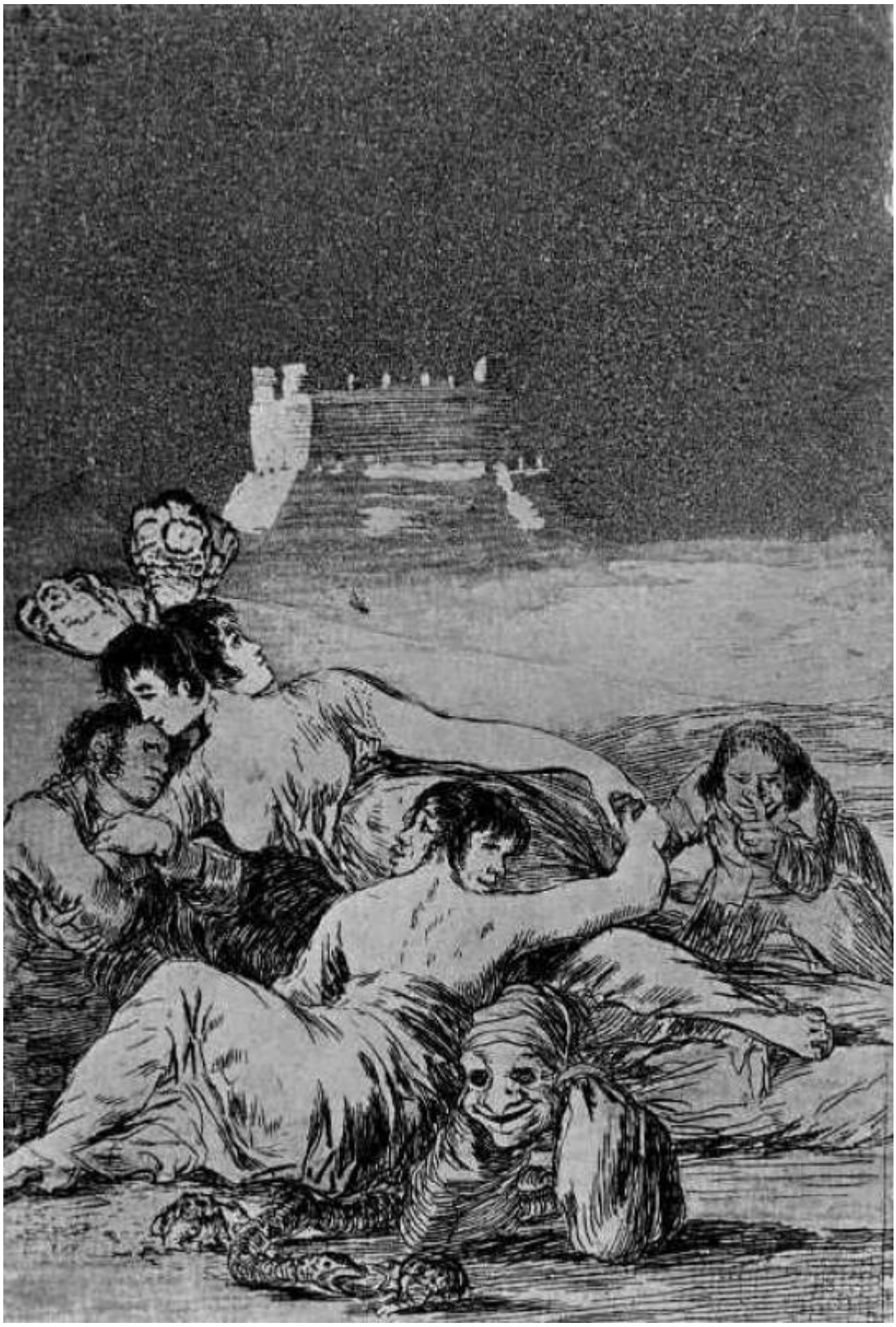
Ф. Гойя. Капричос. Лист № 23 «Этому праху»



Ф. Гойя. Капричос. Лист № 43 «Сон разума рождает чудовищ»



Ф. Гойя. Первоначальный вариант листа № 6 «Никто себя не знает»



Ф. Гойя. Неопубликованный офорт «Сон лжи и непостоянство»



Ф. Гойя. Капричос. Лист № 9 «Тантал



Эль Греко. «Погребение графа Оргаса» (1568)



Эль Греко. «Восстание от гроба» (1595 – 1598)



Пикассо. «Портрет Амбруаза Воллара» (1910)



W. Turner. The Expulsion from Paradise (1834)



W. Turner. The Temptation the Christ on the Mountain (1834)