



О. БУРЕНИНА

Литература — «остров мертвых»

(НАБОКОВ И ВАГИНОВ)*

Бердяев: — Творчество есть ответ человека на призыв Бога.

Набоков: — ...нужно выстрелить здравому смыслу в самое сердце.

Вагинов: — Я снял сапог и променял на звезды...

Автор: — ...когда *говорят*, музы молчат...

Судьба так ни разу и не свела на этом свете Вагинова и Набокова, рожденных в одном и том же 1899 году, в одном и том же городе, Петербурге, и живших, по петербургским меркам, относительно недалеко друг от друга. Большой доходный дом Вагинова, приобретенный его отцом, Константином Адольфовичем Вагенгеймом, располагался как раз позади Мариинского театра¹, то есть от силы в двадцати минутах ходьбы от набоковского особняка на Большой Морской. О том, где и когда могли бы они случайно пересекаться друг с другом, предоставим гадать поэтам.

Интерес Набокова к творчеству Константина Вагинова обусловлен, во-первых, его общим интересом к писателям, оставшимся в России, во-вторых, связан с его интересом к представителям второго поколения авангардистов. Возможно, что на Вагинова внимание писателя обратил Ходасевич, с которым Набоков очень подружился в 30-е годы². Так или иначе, Вагинов обнаруживается во многих произведениях Набокова. Уже при поверхностном чтении «Козлиной песни» бросается в глаза

* Впервые: *Revue des études slaves*. Paris, 2000. Т. 72. Fasc. 3—4: Vladimir Nabokov dans le miroir du XX^e siècle. P. 431—442.

¹ Чуковский Н. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 182.

² См.: Набоков В. Другие берега. М., 1989. С. 138. Еще до того, как в 1927 году в журнале «Звезда» появились первые главы «Козлиной песни», мгновенно превратившие не слишком заметного поэта в известного писателя, Ходасевич в своем «Парижском альбоме»

один из пародийных ономастических источников имени героя «Отчаяния» — Ардалион: эпизодическую героиню «Козлиной песни», Левантовскую, зовут Наталья Ардалионовна. В «Камере обскура» антропонимическая аллюзия на «Козлиную песню» просматривается в фамилии героини Левандовской. Исключительно этим творческие параллели обоих авторов не ограничиваются; к тому же нужно учесть, что имя Ардалион обнаруживается и в других набоковских претекстах (в «Идиоте» Достоевского, «Мелком бесе» Сологуба или «Мещанине Адамейко» Мих. Казакова)³. В рамках этой статьи речь пойдет о некоторых типологических и интертекстуальных пересечениях прозы обоих писателей.

В центре нашего внимания — три произведения Владимира Набокова: «Отчаяние» (1932), «Приглашение на казнь» (1935) и «Соглядатай» (1938). Все эти тексты написаны в 30-е годы, то есть в то время, когда человек начинает болезненно осознавать зыбкость и неустойчивость бытия, понимать, что вся предшествующая история — ничто. Не случайно именно к этому периоду появляется сочинение Хайдеггера «Бытие и время» (1927). Кроме того, в эту эпоху происходила трансформация наследия русского символизма, под влиянием которого Набоков, с одной стороны, продолжал находиться, а с другой стороны, с шаблонами которого он непрерывно полемизировал. Полемика с символизмом — безусловно, первое, что объединяет прозу Набокова 30-х годов с прозой Вагинова, в особенности с «Козлиной песней» и «Трудами и днями Свистопова». В русле этой полемики Вагинов и Набоков пародируют не только многие философские источники эпохи русского символизма (философию общего дела Федорова или византизм Леонтьева), но

уже отметил поэтическую одаренность Вагинова. «Стихи, которые Вагинов читал в кружке “Звучащая раковина” и на “Напшельбаумовских понедельниках”, — писал Ходасевич, — были довольно несуразны, до последней степени метафоричны, и до смысла в них трудно было добраться. Но в самой несвязи вагиновских стихов было что-то свое, она была как-то своеобразно окрашена. Наконец, звучала в них подлинная ритмичность, они были к тому же хорошо инструментованы». (Ходасевич В. Парижский альбом. II // Дни. 1926. 13 апреля.) Кроме того, Ходасевич был и одним из тех, кто согласился вступить в «Кольцо поэтов имени К. М. Фофанова»: в афише «Кольца поэтов» имя Ходасевича записано Андреем Скорбным, между прочим, как раз рядом с именем Вагинова.

³ О пародийной связи имени Ардалион с именем героя романа Достоевского «Идиот», генерала Ардалиона Александровича, см.: Буренина О. Отчаяние как олакрез русского символизма — <http://www.diss.sense.uni-konstanz.de>.

и философский дискурс в целом⁴. У Вагинова в «Трудах и днях Свистонова» говорится о «философских книгах, с кондачка написанных актерами» (ТДС, 216), а у Набокова в романе «Отчаяние» — о «бледных страницах всех философий»⁵. Более того, отношение рассказчика «Отчаяния» к философскому дискурсу эксплицировано в одной из первых фраз романа так: «...философия — выдумка богачей. Долой» (О, 333).

Проза Вагинова и служит для Набокова своеобразным ориентиром в пародировании русских философских источников эпохи символизма, а кроме того, посредником между отдельными философскими и собственно литературными текстами. У Вагинова герои не просто «переводятся» в художественный текст — сам философский дискурс переводится в литературу.

⁴ О пародировании Набоковым в романе «Отчаяние» философского дискурса как такового (борьба текста с жанром романа, конкурирующего с философией) см. подробно: *Смирнов И. П.* Философия в «Отчаянии» // Звезда. 1999. № 4. С. 173—183. В «Козлиной песни» федоровская идея воскрешения отцов присутствует в виде пародии на оживление давно усопших (Данте, Гоголь, Ювенал в «Козлиной песни»). Набоков вслед за Вагиновым представит в «Приглашении на казнь» «воскрешение отцов» в виде изготовления Цинциннатом кукол Пушкина, Гоголя, Толстого, Добролюбова. Сеансы в доме Вайнштока («Соглядатай») по вызыванию духов (Цезарь, Магомет, Пушкин, Тургенев и Ленин) также можно интерпретировать как пародию на идею «воскрешения отцов». У Вагинова сын поэта Сентября принимает неизвестного поэта за Пушкина. Оживший Пушкин появится в «Даре», когда герой Ч., попавший на ловкие плутни брата Сухощекова, автора «Очерков прошлого», узнает в одном из зрителей Пушкина: «Седой Пушкин порывисто встал и, все еще улыбаясь, со светлым блеском в молодых глазах, быстро вышел из ложи» (*Набоков В.* Избранное. М., 1990. С. 126). У Вагинова воскрешение происходит в самом субъекте: «Я — мой дед, городской голова Енисейска», — говорит неизвестный поэт. Что касается философии Леонтьева, то в «Козлиной песни» философ в ироническом тоне прямо упоминается неизвестным поэтом. При этом Леонтьеву приписываются взгляды Ницше: «Говорил о К. Леонтьеве и хихикал над своим собратом. Ведь для неизвестного поэта что гибель? — ровным счетом плюнуть, все снова повторится, круговорот-с» (*Вагинов К.* Козлиная песнь. Труды и дни Свистонова. Бомбогада. М., 1989. С. 64. Далее ссылки на «Козлиную песнь» — КП, «Труды и дни Свистонова» (ТДС) приводятся в тексте по этому изданию. Леонтьев оборачивается у Вагинова квази-Леонтьевым. К приему лжецитирования философских фрагментов, например Паскаля, с удовольствием прибегал и Набоков. См. об этом: *Смирнов И. П.* Философия в «Отчаянии». С. 173.

⁵ *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 394. Далее ссылки на роман «Отчаяние» (О) приводятся в тексте по этому изданию.

Таким образом происходит его омертвление. Мои тезисы нацелены на более обширную тему — Набоков и абсурд.

Связующим звеном между Вагиновым и Набоковым является онтологическая концепция «трагедии» творчества Бердяева. Для Бердяева трагедия порождается конфликтом между трансцендентным и имманентным⁶, а истинный творческий акт понимается им как «трансцендирование», выход за пределы имманентного или обыденного. Поэтому творческий акт как нелюбовь к бытию (или любовь к инобытию) всегда эсхатологичен и, соответственно с этим, трагичен, так как проецируется на завершенность и одновременно проецируем завершенностью всего земного. Иными словами, трагедия рождается потому, что человек стремится к трагедии. Этот философский парадокс, впервые высказанный в «Философии трагедии» Шестовым⁷ и повторенный следом за ним Бердяевым, как раз и обыгрывается Набоковым на фоне вагиновских претекстов. Они выполняют для Набокова роль интертекстуального «междусловия», посредника между философией трагедии Бердяева и собственными текстами о творчестве.

Интерес Вагинова и Набокова к философии Бердяева воплощается в преодолении трагедии как литературной формы, реконструирующей или перерабатывающей мифологические сюжеты (хотя в обоих случаях и присутствует обработка некоторых мифов, например, мифа о Протесилае), и в пародийной попытке вывести новую форму трагедии — в виде постэсхатологического дискурса. Итак, для Бердяева (разумеется, не без соответствующих отсылок к работе «*ie Geburt der Tragödie*» Ницше и «Философии трагедии» Шестова) трагедия не жанр, а уже целый дискурс: постэсхатологическая ситуация откровения в ходе свободного творения, создающая неразрешимый конфликт между трансцендентным и имманентным. В своем понимании трагедии Бердяев, представитель символистской эпохи, вступает в конфликт с символистскими же представлениями о творческом акте как теургии. Он представляет трагедию как реверс ритуального действия, то есть как ритуал, репродуцирующий додемиургический хаос.

Пародируя Бердяева («К философии трагедии», «Трагедия и обыденность», а также «Смысл творчества»⁸), Вагинов пред-

⁶ Бердяев Н. Трагедия и обыденность // Философия творчества, культуры и искусства: В 2-х т. Т. 2. М., 1994. С. 245.

⁷ Шестов Л. Достоевский и Ницше. Философия трагедии. СПб., 1905.

⁸ Бердяев Н. К философии трагедии, Морис Метерлинк. СПб., 1902; Трагедия и обыденность СПб., 1905; Смысл творчества. Опыт оправдания человека. М., 1916.

ставляет уже сам литературный текст как абсолютное пост-эсхатологическое пространство⁹. Текст для него, собственно, и есть «трансцендирование», выход за пределы имманентного или обыденного, то есть сам текст и воплощает пародийно тот идеал, к которому стремится в своей концепции творчества Бердяев. Поэтому философ Психачев¹⁰ и расписывается в бессилии по отношению к писателю Свистонову: «Человек всю свою жизнь прожил с желанием все охаять и не может, ненавидит всех людей и опозорить их не может! Видит, что все его презирают, а их на чистую воду вывести не может. Если б я имел ваш талант, да я бы их всех под ноготь, под ноготь! Поймите, это трагедия!» (ТДС, 259).

Философия же в целом расписывается в бессилии по отношению к литературе (см., например, главы «Козлиной песни»: «Философия Асфоделиева» или «Черная весна»). В поисках собственной суперидентификации литература эпохи символизма постоянно пыталась осознать себя как сверхдискурс, первичный по отношению к другим дискурсам и, таким образом, их вытесняющий¹¹. Литература эпохи символизма конкурировала с миром бытия. У Вагинова литературный текст как продукт творческого акта эсхатологически эксплицирует в «Козлиной песни» и в «Трудах и днях Свистонова» нелюбовь к обыденному миру и посему, в идеале, стремится стать мертвым текстом и параллельно текстом о мертвых, воплотив в себе завершенность всего земного¹². Литературный текст начинает конкурировать с миром инобытия. Возникающее в «Козлиной песни» упоминание острова (глава «Остров») обретает у Вагинова совершенно четкие коннотации. Остров не столько ассоциируется с ренессансной утопией (в том числе являясь и метафорой

⁹ Ср. с Деррида, для которого понимание апокалиптики текста связано с исчезновением автора. Деррида рассуждает о том, что апокалиптический текст — это текст, «wo man nicht mehr weiß, wer spricht oder wer schreibt» (errida J. Apokalypse. über einen neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie. Wien, 1993. P. 71).

¹⁰ Психачев, отрицающий науку (ТДС 282), является и пародийным отражением Михаила Бакунина, для которого истинная наука — эта сама творящая, креативная действительность.

¹¹ См. подробнее: Буренина О. ...Quia absurdum // ie Welt der Slaven. XLV, 2000, 265—284.

¹² Это понимание сходно с философской концепцией фотографии, впервые изложенной Анри Бергсоном в сочинении «Творческая эволюция» (1907). Фотография, по Бергсону, как *rigor mortis* всегда эквивалентна мертвому пространству.

культурного ренессанса-декаданса символистской эпохи), сколько символически репрезентирует противопоставление трансцендентного обыденному, оказываясь индексом загробного мира¹³. Литературный текст, обретая в силу своей эсхатологичности статус конкурирующего двойника острова мертвых, представляет собой у Вагинова подобие мертвого островного пространства с мертвой топографией, мертвыми героями и, наконец, мертвым автором. Латентно указание на остров мертвых прочитывается в этимологии имени одного из героев, Асфоделиева: *асфодель* — это наименование рода растений семейства лилейных. Согласно мифологическим представлениям древних греков, тени усопших как раз и бродят в царстве Аида по Асфодельным лугам¹⁴. Если, по Бердяеву, трагедия, перерастая рамки литературной формы, эквивалентна постэсхатологическому пространству, то для Вагинова литературный текст есть само постэсхатологическое пространство.

На подобную интерпретацию текста-«трагедии» или текста-«отчаяния» как экспликации постэсхатологического пространства и ориентируется Набоков. Упомянутая в «Отчаянии» картина Бёклина «Остров мертвых» являет собой семантический ключ к пародийной интерпретации литературного текста как мертвого пространства и еще раз отсылает нас к контексту «Козлиной песни». Набоков сознательно ориентируется на вагиновское определение жанра, зашифрованное в названии «Козлиная песнь»: в переводе с греческого это название, как известно, означает *трагедия*. В романе «Отчаяние» Герман, рассказывая Лидии лжеисторию о планируемом самоубийстве своего мнимого брата, также определяет ее «как величайшую человеческую трагедию» (О, 419). Но для Набокова в большей степени, чем для Вагинова, важна пародийная ориентация на вводимое в концепцию творческого акта Бердяевым (и отсутствующее у Шестова) понятие двух свобод — иррациональной

¹³ Образ острова вообще является сквозным в творчестве Вагинова. Один из первых стихотворных циклов назван им «Острова». «Островитянами» именовалось литературное объединение (в которое вместе с Н. Тихоновым, С. Колбасевым и П. Волковым входил также Вагинов), выпустившее в 1922 году в свет альманах под одноименным заглавием.

¹⁴ Ср. с названием книги, «Неясный асфодель», которую пишет Себастьян Найт: «In his last published book, "The doubtful Asphodel" (1936), Sebastian depicts an episodic character who has just escaped from an unnamed country of terror and mystery» (*Nabokov V. The real Life of Sebastian Knight*. New York, [1941]. 1976. P. 25). Мифологические коннотации слова *Asphodel* перемежаются у Набокова и в этом романе с аллюзиями на «Козлиную песнь» Вагинова.

свободы выбора между добром и злом и рациональной свободы добра¹⁵. Творческий акт, по Бердяеву, есть воплощение борьбы рационального добра с иррациональной свободой выбора между добром и злом, что фактически означает для Бердяева неизбежное принятие иррациональной свободы зла. У Вагинова в «Трудах и днях...», хотя искусство и сравнивается одним из героев, Валявкиным, с гильотиной (ТДС, 226), тем не менее тематизация смерти как избавления от имманентного не носит эксплицитно-криминального характера подобно тому, как это происходит у Набокова. Автор оказывается у Вагинова то самоубийцей (неизвестный поэт), то гробовщиком (ср. предисловие к «Козлиной песни»: «автор по профессии — гробовщик» (КП, 20), а также желание Свистонова перенести в текст не только «фамилии, найденные на кладбище», но и само кладбище (ТДС, 302)), но никак не прямым убийцей. Преступление против другого ожидается, но не совершается. Герои только предвкушают «какое-нибудь занимательное убийство» (ТДС, 208), хотя бы и самого автора, как мечтает о том, к примеру, Куку: «Убить ему хотелось Свистонова, который отнял у него жизнь, и, почти плача, он видел, как выбивает все зубы ему, как выкалывает глаза и по улицам тело волочит» (ТДС, 277).

Автор выполняет у Вагинова, главным образом, роль посредника, «перевозчика» (Харона) между реальным и инфернальным, между действительностью и текстом¹⁶. Сам текст («Труды и дни Свистонова») как конкретная репрезентация иррациональной свободы зла «умерщвляет» героев, «переводя» их в свое текстуальное пространство. В этом смысле текст завершает начатое автором, тем самым оказываясь «соавтором». Для Вагинова текст агрессивен в большей степени, чем живой автор. Автор-перевозчик появится у Набокова в «Даре»: «...ведь река-то, собственно, Стикс. Ну да ладно. Дальше. И к пристающему парому сук тянется, и медленным багром (Харон) паромщик тянется к суку сырому (кривому)... — ...и медленно возвращается паром. Домой, домой. Мне нынче хочется сочинять с пером в пальцах»¹⁷.

¹⁵ Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского // Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. См. подробно с. 124 и далее.

¹⁶ Об этом, в частности, подробно писал Д. Сегал, указывая, что в «Трудах и днях...» литература становится для Свистонова «умерщвлением» героев и переводом их в «тот мир». См.: Сегал Д. Литература как охранная грамота // Slavica Hierosolymitana. V—VI. 1981. С. 218—237. Кроме того, см. об этом: Шиндина О. В. Роман Вагинова «Труды и дни Свистонова» // «Вторая проза». Русская проза 20-х—30-х годов XX века (Labirinti 18). Trento, 1995. С. 159—160.

¹⁷ Набоков В. Избранное. С. 103.

Этот фрагмент — прямая аллюзия на «Труды и дни Свистовова». Но у Набокова автор, в своем стремлении перенестись в трансцендентное, осознанно стремится умертвить и себя и своих героев. Так, самого себя переводит в текст Цинциннат. Авто-дескрипция снимает с Цинцинната «оболочку за оболочкой» и доводит его до «постепенного разоблачения, до последней, неделимой, твердой, сияющей точки»¹⁸. Подобный «перевод» равен силён самоубийству, на которое совершенно осмысленно решается Цинциннат (он, к примеру, не читая, разрывает письмо, в котором могло находиться решение о его помиловании). Как «перевод» в текстуальное пространство прочитывается и псевдо-самоубийство Смурова: он начинает «с любопытством глядеть на себя со стороны»¹⁹, становясь героем своих произведений, например, устного рассказа о спасении в Ялте. Параллельно он оказывается героем «эпистолярного дневника» Романа Богдановича. При этом «перевод» себя в дневниковое пространство ощущается Смуровым как желанный: «От одной мысли, что образ Смурова может быть так прочно, так надолго запечатлен, меня прохватывал озноб, я шалел от желания, надо было мне во что бы то ни стало проснуться призраком между Романом Богдановичем и его ревельским другом» (С, 504).

При этом Смуров оказывается пародийным отражением «романиста-экспериментатора» из «Новеллы тридцать третьей» «Трудов и дней...» (число «тридцать три» — еще одна аллюзия на жертву Христа).

Окончательный «перевод» возможен лишь тогда, когда автор-герой или автор-рассказчик избавляется от своих двойников: Цинциннат от м-сье Пьера, Смуров — от трех своих «вариантов», Герман — от Феликса, а рассказчик «Отчаяния» — от своего читателя: «Но потерпи, читатель. Я недаром поведу тебя сейчас на прогулку. Эти разговоры с читателем тоже ни к чему» (О, 365). Читатель, которого сейчас поведут, как Феликса, на прогулку, — представлен в романе как враждебный двойник нарратора и самого автора. Иными словами, окончательный «перевод» возможен лишь тогда, когда произойдет победа негативного. В соответствии с этим Набоков и представляет творческий акт как борьбу иррациональной свободы зла с рациональной несвободой добра, эсхатологически направленную на

¹⁸ Набоков В. Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, рецензии. М., 1985. С. 250—251. Далее «Приглашение на казнь» (ПК) цитируется по этому изданию.

¹⁹ Набоков В. Потребление тиранов. Минск, 1989. С. 480. Далее «Соглядатай» (С) цитируется по этому изданию.

распад этого мира, квалифицируемого, например, Цинциннатом как «ошибка» (ПК, 252). Акт творения, порождая зло, сам по себе и есть зло. Бог есть зло. Этот центральный пункт рассуждений Бердяева (то есть результат выбора между «двумя свободами») и осуждается Набоковым. Поэтому основу всех набоковских сюжетов составляет пародийно иллюстрирующее эту бердяевскую мысль нарушение устоявшихся символических культурных норм и репродуцирование додемиургического хаоса как исправление мира-«ошибки». В условиях новой ритуальной практики, противостоящей традиционному ритуалу, то есть в условиях практики «трагедии»-творчества, добровольно принимаемая иррациональная свобода зла, с ее приоритетом негативного²⁰, делает искусство заведомо криминальным. Творчество, порождаемое иррациональной свободой зла, одновременно является автопродуцентом зла. Художник, не желая оставаться в мире обыденного, стремится его покинуть, чтобы создать новую трансцендентную реальность, часто родственную анархистским представлениям²¹. Творческий акт представлен как умерщвление живого, идентичного обыденному. Литературное творчество, в своем стремлении избавиться от имманентного²², пародийно представляется Набоковым как криминальное, как инструмент убийства, необходимого для разрыва с обыденностью²³ и рациональностью, для преступления

²⁰ В «Русской идее» Бердяев вообще станет именовать дух отрицания основным явлением русской истории (*Бердяев Н. О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья. М., 1990. С. 169*).

²¹ К вопросу о суицидности анархистов см.: *Смирнов И. П. Мирская ересь (Психологические замечания о философии анархизма) // Wiener Slawistischer Almanach SB 41. Wien, 1996. С. 79*.

²² Позже Бердяев сформулирует это так: «Творческий акт в своей первоначальной чистоте направлен на новую жизнь, новое бытие, новое небо и новую землю, на преображение мира. Но в условиях падшего мира он отяжелевает, протягивается вниз, подчиняется необходимому заказу, он создает не новую жизнь, а культурные продукты большего или меньшего совершенства. Результаты творчества носят не реалистический, а символический характер <... Реалистическое творчество было бы преображением мира, концом этого мира, возникновением нового неба и новой земли. Творческий акт есть акт эсхатологический, он обращен к концу мира». (*Бердяев Н. Самопознание (Опыт философской автобиографии). М., 1991. С. 214-215*).

²³ Ср. с интерпретацией С. Давыдовым *убийства* как искусства в «Отчаянии»: *avydov S. «Teksty-matrelji» Vladimira Nabokova. München, 1982. С. 93—99*.

против «здравого смысла». Мир-«ошибку» можно преодолеть ошибкой, полагает Герман. Отсюда его тезис: «Мне нравилось ставить слова в глупое положение». «Нужно выстрелить здравому смыслу в самое сердце», — напишет позже Набоков в статье «Искусство литературы и здравый смысл»²⁴.

Поэтому у Набокова и закрепляется тематизация смерти: авторской, смерти героев, а в романе «Отчаяние» — даже смерти самого читателя. Феликс, которого Герман находит в начале романа, описывается как покойник. Лидия иногда упоминается либо в прошедшем времени (темпоральный перебив), либо как «покойница». Несколько раз называются мертвые предметы, например, «графин с мертвой водой» (О, 372) или «мертвое место» (О, 443). У Вагинова в «Козлиной песни» возникающий в обоих предисловиях Петербург-Ленинград эксплицирует замкнутое мертвое пространство, в котором «автор по профессии — гробовщик» (КП, 20). Кроме того, инвариантом острова мертвых оказывается у Вагинова башня петергофской дачи, на которую переехал временно Тептелкин. Эта башня служит мотивацией описания тюремной башни в «Приглашении на казнь». Описание в «Отчаянии» стоящей «особняком среди пробковых дубов», «наполовину еще закрытой (сезон начинался только летом)» гостиницы представляет собой все ту же отсылку к башне Тептелкина. Гости, собравшиеся за зеленой скатертью (зеленый цвет — устойчивый атрибут inferнального мира) на даче Тептелкина, напоминают гостиничный круг из романа «Отчаяние». У Набокова гостиница прямо именуется «мертвым местом» (О, 443), в которое и переносится считающий себя покойником Герман.

Соотношение «палач — жертва» (Герман и Феликс, м-сье Пьер и Цинциннат), в котором одна из сторон оказывается автором, а другая либо жертвой, либо палачом, восходит к соотношению «Свистонов — герои его произведений». Причем эти отношения реверсивны: в любой момент жертва может оказаться палачом (Куку, жаждущий убить Свистонова). Достаточно вспомнить фразу Цинцинната: «Спать хочется, — сказал Цинциннат» (ПК 266). Эта фраза — ироническая аллюзия на Варьку, героиню рассказа Чехова «Спать хочется» (1888), превращающуюся в финале из невинной жертвы в палача. Поэтому орудие творчества — перо — агрессивно: «Мне стоило большого усилия зажать лампу и вставить новое перо, — старое расщепилось, согнулось и теперь смахивало на клюв хищной птицы (О, 334)»²⁵.

²⁴ Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 476.

²⁵ Недаром на аргослово *перо* означает *нож*.

В контексте криминальности творческого акта важные коннотации обретает у Набокова палка. В этом он опять опирается на вагиновские источники. Палка — атрибут анархиста Иванова (ТДС, 253). Но еще важнее, что палку носят Свистонов (ТДС, 239) и неизвестный поэт: «Он с ненавистью поднял палку и погрозил спящим бухгалтерам, танцующим и поющим эстрадникам. Всем не испытанным, как ему казалось, страшной агонии» (КП, 62). Творческая личность угрожает палкой обывательному миру. Палка для Вагинова — это иронически проиллюстрированный бердяевский «радикализм и творческое дерзновение, выводящее за пределы этого мира»²⁶. Палку как пародийный знак творческого радикализма Набоков и перенимает у Вагинова. Тростью наказывает Кашмарин Смурова (наказание при этом именуется «казнью» — С, 474), после чего следует попытка самоубийства героя. В романе Набокова «Отчаяние» прямое орудие преступления — пистолет — обладает своим двойником — палкой Феликса. Феликс гибнет, а его палка мстит Герману. Именно она становится главной уликой, устанавливающей, кто же является действительной жертвой, оказывается коррелятом орудия наказания самого рассказчика. Кстати, при встрече с Феликсом в Тарнице Герман, рассматривая палку Феликса, замечает, что она «с глазком». Это — намек на палку Кости Ротикова, героя «Козлиной песни»: «У Кости Ротикова палочка с большим копачьим глазом» (КП, 82).

²⁶ Бердяев Н. Кризис искусства // Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. С. 409. Эта работа Бердяева написана в 1918 году. Любопытно, что в том же 1918 году появляется целый ряд работ, посвященных агрессии как некому первотолчку. Например, историческому. Работа И. А. Покровского «Перуново заклатье» начинается как раз с того, что история христианства заложена палкой. Такое понимание истории возводится Покровским к Ключевскому. (Покровский И. А. Перуново заклатье // Из глубины. Сборник статей о русской революции. М., 1991. С. 261). Николай Евреинов в работе «Театр и эшафот», написанной все в том же 1918 году, также доказывает, что и культура и история криминальны. И то и другое он понимает как гигантский эшафот, благодаря которому происходят постоянные обновления. В основе происхождения театра как составляющей части культуры — ритуал жертвоприношения. Таким образом Евреинов показывает, что убийство всегда было необходимым рычагом истории и культуры. Убийство выделяет жертву, сакрализует ее. (В пьесе Евреинова 1937 года «Шаги Немезиды» Сталин, к примеру, наказывает смертью «лучших», а вот «худших», например Каменева и Зиновьева, он оставляет в живых.) В сочинении Платона Керженцева «Революция и театр», написанном в том же самом 1918 году, театр также — только определенный фон для размышлений о культуре, понимаемой как агрессия.

В отличие от Вагинова, палка осмысливается Набоковым как победа обыденности над эстетическим преступлением. Палка — орудие преступления обыденности. Карандаш и перо, напротив, осмысляются как ключ к трансцендентному, а по-сему как орудия преступления *против* обыденности. Так, в «Отчаянии» перо выступает в качестве коррелята орудия насилия над читателем и текстом. Самая лучшая литература — это совсем ненаписанная литература, поэтому Герман никогда в детстве не записывал того, что сочинял, а в домашних сочинениях как нарративах по поводу чужих нарративов он заново переписывал финалы, тем самым, по его словам, «убивая фавбулу» (О, 359). И у Вагинова орудие творчества эквивалентно орудию преступления против обыденности: «Свистонов, читая газеты, обводил красным карандашом фразы, которые Леночка должна была вырезать и наклеить на листы» (ТДС, 217). Последующая фраза, речь в которой идет о «прекрасном воздухе» (пре-красном) в Токсово, еще раз подчеркивает «радикализм» красного цвета и его противопоставленность цветам обыденного мира. Описание портрета Германа с доминантой розового цвета («розовый ужас моего лица», «фруктовый оттенок» щек — О, 366) повторяет цвет изображенного Свистоновым «татуированного», покрытого им «ровной розовой краской». Любопытно, что все 17 знаков на теле разыскиваемого уголовным окружным судом Бодрова (лев, орел и т. д.) будут перенесены в текст романа «Отчаяние». Например, четвертая татуировка на теле Бодрова изображала «св. Георгия-победоносца на коне, побеждающего дракона». Этот знак не один раз появится в «Отчаянии» в виде памятника всаднику то со змеей, то без змеи. Татуировка как знак трансцендентного переносится Набоковым с тела живого человека на тело текста. Становясь «татуированным» текстом, роман как раз и является воплощением текста как инобытия, литературы — как «острова мертвых». Текст как остров мертвых должен быть недоступным, скрытым от посторонних глаз, поэтому он шифруется знаком-татуировкой.

Избавление от бытия в мире фактическом реализуется у Набокова как избавление от события в мире текстовом: в тексте происходят разного рода сдвиги. А затем наступает омертвление внутри текста, иными словами — смерть внутрисюжетной событийности. Этот момент закрепляет родство Набокова не только с Вагиновым, но и с поэтикой абсурда в целом. «Козлиная песнь» и «Труды и дни Свистонова», подобно «Приглашению на казнь», «Отчаянию», «Соглядатаю», а также роману «Дар» — антижизнеописания. Если традиционные жизнеописания яв-

ляют собой попытку сотворения истории из событий личной жизни, то в антижизнеописании мы наблюдаем сведение истории жизни к столь желанной бессобытийности, превращение события в ахронотопическое ничто. Мир для нарратора — кажимость (О, 366—367); бытие — это то, до чего нельзя дотронуться: это «огромный ноющий зуб, который нечем вырвать, женщина, которой нельзя обладать, место, до которого в силу особой топографии кошмаров нельзя добраться» (О, 370). Следовательно, литература в целом, с точки зрения нарратора, старается описать то, чего просто нет. Набоков изображает текст, который не был написан, но который был помыслен: «...писать, писать, писать, или же подолгу думать, думать, думать, — что в общем то же самое», — говорит Герман (О, 427). Поэтому так важен серебряный карандаш, который «прикарманивает» Феликс. Он похищает тот самый инструмент творчества, с помощью которого должен быть написан ненаписанный роман. Нечто сходное находим в «Трудах и днях...»: «Ему <Свистонову. — О. Б. захотелось писать. Он взял книгу и стал читать <... Свистонов лежал в постели и читал, т. е. писал, так как для него это было одно и то же» (ТДС, 211).

У Вагинова событие («происшествие») всякий раз ожидается, но не реализуется. Не случайно Свистонов противопоставляет «происшествие», то есть звено обыденного мира, трагедии как миру трансцендентного (ТДС, 260). Бессобытийность раскалывает в прозе Вагинова сюжетность. Вагиновские бессобытийность и бессюжетность доводятся Набоковым до абсурда. В своем пародийном иллюстрировании избавления от бытия он идет дальше Вагинова. Например, в «Отчаянии» избавление от бытия осмысливается не только как умерщвление канонических сюжетов, как «убийство фабулы», но как развеивание, дематериализация текста, становящегося эквивалентным миру трансцендентного.

Установка на поэтику абсурда, будь то символистский абсурд или абсурд Константина Вагинова, принципиальна для набоковского творчества. В противовес символистскому пониманию творческого акта как теургии творчество и у Вагинова, и у Набокова — антитеургия, в которой сходятся абсурдное и трагическое. «...Когда я употребляю термин “абсурд”, — писал Набоков, — я не имею в виду ни причудливое, ни комическое. У абсурдного столько же степеней, сколько у трагического»²⁷. Один из возможных моментов порождения абсурда —

²⁷ Набоков В. Николай Гоголь // Набоков В. Лекции по русской литературе. Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой,

перевод философского дискурса в пространство литературного текста. По сути, литературный текст представляет собой не просто умерщвление героев, автора и читателя, а умерщвление философских претекстов посредством перевода их в литературу. Литература до тех пор бессильна, пока областью ее проникновения остается исключительно мир символических сущностей. Но как только творческий акт превращается в псевдотеургически-аритуальное действо абсурда, в борьбу со здравым смыслом, в возвращение мира к первичному бессобытийному хаосу, в котором свертывается любая процессуальность и разбивается сюжетность, — мгновенно литературный текст перерастает рамки литературной формы и начинает конкурировать уже не с реальным миром, а с миром инобытия. Так вот иронически, с опорой на вагиновские претексты, переосмысливается Набоковым бердяевский парадокс, восходящий в русской философии к парадоксу Шестова: *трагедия рождается потому, что человек стремится к трагедии.*



Тургенев. М., 1999. С. 124. Разумеется, прав Ж.-Ф. Жаккар, утверждая, что тематическая близость Набокова к поэтике абсурда не может служить основанием для причисления Набокова, например, к обэриутам (*Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 439). И все-таки проблема абсурдного как жизненной или литературной формы постоянно затрагивается Набоковым. В этом смысле программной статьёй по абсурду стала его статья «Искусство литературы и здравый смысл». См.: *Набоков В.* Лекции по зарубежной литературе. С. 465—476. Об элементах абсурда у Набокова см., например: *Kecht M.-A.* as Groteske in Prosawerk von Vladimir Nabokov. Bonn, 1983. S. 54—56. Наблюдения над приемами театра абсурда в «Приглашении на казнь» см.: *Букс Н.* Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. М., 1998. С. 131.