



Ч. ПИЛО БОЙЛ

Набоков и русский символизм

(ИСТОРИЯ ПРОБЛЕМЫ)

«По-русски так еще никто не писал»¹ — эти слова Г. Адамовича, принадлежавшего к кругу враждебных Сирину русских эмигрантских литераторов, вполне выражают общее впечатление, которое вызвала проза Сирина с самого ее появления: чувство удивления. И одновременно — желание найти предшественников этой необычной прозы².

Никто в то время не отметил влияния символистов на его прозу (хотя зависимость ранних стихотворений Сирина от символистов ни у кого не вызывала сомнения³). Возможно, причиной тому была судьба самого символистского течения: достигнув своей вершины к 1910 году, оно постепенно стало уступать свое место (по крайней мере в глазах критики) другим направлениям — акмеизму и футуризму. Основные достижения символистов — Блока, Белого, Вяч. Иванова — были еще впереди, но в сознании современников эти произведения уже не связывались с символизмом как литературным течением. Разочаровавшая реальность революции, ожиданием которой была проникнута вся русская культура начала века, заставила некоторых представителей эмиграции отвергнуть период предреволюционного творчества в целом. В поисках иного, нереволуционного пути спасения России литературная эмиграция обратилась к классическим истокам русской духовности. Возможно, что именно переоценка

¹ Адамович Г. Рецензия на «Современные записки». Кн. 40 // Последние новости. 1929. 31 октября.

² Ср.: Цетлин М. В. Сирин. Возвращение Чорба. Рассказы и стихи // Современные записки. 1930. № 42. С. 530—531.

³ См.: Долинин А. Набоков и Блок // Тезисы докладов научной конференции «А. Блок и русский постсимволизм». Тарту, 1991. С. 39.

завоеваний и открытий русского символизма не позволяла многим критикам понять и принять творчество Сирина.

Яркими исключениями на этом фоне являются лишь В. Ходасевич и Г. Струве. Струве первым сознательно подчеркнул, сколь многим проза Сирина обязана поэтике Андрея Белого, особенно в использовании пародии как принципа повествования. К сожалению, сам критик не развил свое наблюдение, и долгое время его указание оставалось незамеченным.

Другая судьба была уготована критическим замечаниям Ходасевича: они имели больший резонанс, но, пристрастно вырванные из контекста, часто теряли свой подлинный смысл. В статье «О Сирине», затрагивая проблему формального анализа текста, Ходасевич пишет, что главная задача Сирина — «именно показать, как живут и работают приемы»⁴. Четверть века спустя Г. Струве в своей монографии о русской литературе в изгнании цитирует именно этот отрывок из статьи Ходасевича, подчеркивая, что такая черта «явно не в традиции и в духе русской классической литературы» и что «возвести ее можно было бы, пожалуй», — и здесь звучит некоторая ирония, — «лишь к Белому и его советским ученикам»⁵. Автор приходит к заключению, что в романах Сирина не только отсутствует «столь характерная для русской литературы любовь к человеку», но и вообще нет «живых людей»⁶.

Концепция Ходасевича является важным звеном, соединяющим эмигрантскую критику с более поздними европейскими исследованиями. Его анализ технического мастерства Сирина лишь усилил неприятие писателя парижскими эмигрантскими кругами. В то же время статья Ходасевича положила начало традиции имманентного анализа набоковских текстов, к которой относятся многочисленные западноевропейские и, позднее, американские исследования. Несмотря на то, что у этого метода есть множество поклонников, позиция и мысль Ходасевича до сих пор не вполне поняты. Не случайно даже Г. Струве процитировал лишь строки, относящиеся к формальному анализу сиринских приемов, игнорируя предваряющие анализ рассуждения Ходасевича о настоящем искусстве как мистическом, если не религиозном, явлении. Поэт и критик, принадлежащий к старшему поколению и сам являющийся «продуктом» символистского периода русской литературы, Ходасевич выступает

⁴ Ходасевич В. О Сирине // Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 391.

⁵ Струве Г. Русская литература в изгнании. Париж, 1984. С. 284.

⁶ Там же. С. 266.

как сторонник символистской концепции искусства. В статьях «О символизме» и «О поэзии Бунина» он прежде всего подчеркивает теснейшую связь, с одной стороны, между жизнью и творчеством, а с другой — между содержанием и формой. «Следствием этого, — пишет Ходасевич — была напряженная формальная работа, произведенная символизмом». Отсюда и новая роль формальных приемов: «Форма перестала быть безответственной вспомогательной частью и вновь, как в Золотой век русской поэзии, стала действующей, ответственной»⁷.

Та же концепция развивается в его статье «О Сирине»: «Звуки в искусстве не менее святы, чем молитвы. Искусство не исчерпывается формой, но вне формы не имеет бытия и, следовательно, — смысла». <... «С анализа формы должно бы начинаться всякое суждение об авторе». Только после этого поэт-критик обращается к анализу сиринаского письма и дает свое знаменитое (пожалуй, даже слишком знаменитое) определение: «Сирин оказывается по преимуществу художником формы, писательского приема»⁸.

Тридцатые годы в Европе — тяжелые годы для русской эмиграции и особенно для Набокова. Падает интерес к его творчеству, несмотря на его возрастающую интенсивность. Переезд писателя в Америку, вынужденный разного рода обстоятельствами как внутреннего, так и внешнего порядка, становится началом совершенно нового этапа в восприятии его творчества.

В американских рецензиях и откликах 40-х и 50-х годов первые англоязычные романы Набокова рассматривались как опыты интересного, хотя и неизвестного, писателя. Как правило, в них приводились краткие сведения из его биографии, излагалось содержание произведения с выделением главной темы и указывались возможные предшественники. Существенно, что мнение американских исследователей о последних не всегда совпадало с точкой зрения русской эмиграции. В Америке, наряду с Прустом и Кафкой, указывали на более созвучных тому времени писателей: Э. По, Дж. Джойса и даже Хэмингуэя. Из числа русских писателей называли более известные американской публике имена классиков XIX века: Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Достоевский, Толстой, Чехов и иногда Бунин. Русские символисты за океаном практически не были известны.

Популярность в Америке приходит к Набокову только после публикации «Лолиты», в конце 50-х годов. Но известность

⁷ Ходасевич В. О поэзии Бунина // Там же. С. 186.

⁸ Ходасевич В. О Сирине // Там же. С. 391.

Набокова как создателя напумевшего бестселлера вовсе не означала признания и понимания его мастерства. Причиной поверхностного восприятия «скандального» романа явилось незнание предшествующих произведений писателя, его творческого пути. Сам Набоков осознавал это вполне: «Никто из моих американских друзей не читал моих русских книг, а потому всякая оценка, основанная на моей английской беллетристике, не может не быть приблизительной»⁹.

Тем более примечательной является на этом фоне работа Эндрю Филда, вышедшая в 1967 г., — первая американская монография о творчестве писателя, включающая относительно полный и оригинальный обзор русских романов Сирина и некоторых его рассказов. Филд хорошо знаком не только с творчеством Набокова в целом, но и с русской эмигрантской критикой: мнения Адамовича, Бицилли, Цетлина и других критиков эмиграции не прошли мимо внимания американского набоковеда. Он развил их критические взгляды и дополнил их собственными наблюдениями об англоязычных произведениях писателя.

Спор русской эмиграции о «классичности» (или «неклассичности») Сирина отражается в рассуждениях Филда о двух «линиях», или манерах повествования, наблюдаемых в творчестве Набокова. «Машеньку», «Подвиг», «Пнина» Филд относит к первой, более традиционной, «условно-реалистической» манере; ко второй, нетрадиционной, новаторской манере, начавшейся с романа «Король, дама, валет», он относит такие повести, как «Камера obscura», «Соглядатай», «Отчаяние». Аналогичным образом классифицируются и рассказы. В чем состоит новаторство второй манеры и почему она считается главным принципом для определения творчества Набокова, Филд, к сожалению, не объясняет. Лишь в связи с романом «Король, дама, валет», где в авторское намерение входит демонстрация самого творческого процесса, исследователь отмечает сходство между набоковским способом обращения со своими персонажами и методом Мейерхольда. Когда Филд подчеркивает роль автора как творца-демиурга, оживившего манекенов, в этом чувствуется влияние Ходасевича.

Комментируя роман «Приглашение на казнь», Филд отказывается от идеологически направленной интерпретации, которая

⁹ Набоков В. О книге, озаглавленной «Лолита» (послесловие к американскому изданию 1958 г.) // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 89.

ставит произведение Набокова в один ряд с романами Хаксли и Оруэлла. Главной темой «Приглашения на казнь» он считает тему «авторского самосознания», и на этом основании относит роман Набокова к «гоголевской традиции», — одному из двух главных направлений русской литературы, к которому также принадлежат Достоевский, Салтыков-Щедрин, Сологуб и Белый. К «гоголевской линии», уточняет Филд, относятся те писатели, которые создали новые, оригинальные варианты гоголевской манеры повествования¹⁰. По его мнению, главной гоголевской чертой является у Набокова способность «превращать тени в субстанцию»¹¹. На наш взгляд, это справедливое наблюдение необходимо дополнить, упомянув о том, что именно символистам, и в первую очередь Андрею Белому¹², мы обязаны возникновением совершенно нового взгляда на творчество Гоголя. Кроме того, следует отметить, сколь важное место занимала тема теней в творчестве самих русских символистов¹³. Если Струве первый подчеркнул сходство пародийных приемов Набокова и Белого, то Филд анализирует сходство писателей уже более широко: на уровне стиля и принципа повествования, на основе некоего единого с Гоголем художественного взгляда на мир, то сентиментального (пародийно-сентиментального), то гротескного, меняющего местами людей и вещи.

Кроме этого, основой сближения творчества Набокова с символизмом может служить, по мнению Филда, особенная атмосфера самих набоковских текстов, а также употребление писателем слов-символов. Например, анализируя начальную сцену «Машеньки», встречу Ганина с Алферовым в темноте сломавшегося лифта, Филд цитирует слова Алферова, пытающегося объяснить, что есть «нечто символическое» в их встрече: «Да вот, в обстановке, в неподвижности, в темноте этой. И в ожидании»¹⁴. Далее следует комментарий самого критика: «Есть, в самом деле, нечто символическое в их встрече, хотя абсолютно незначительный Алферов никогда не узнает, в чем оно состоит»¹⁵. «Символичность» этой сцены Филд не анализирует

¹⁰ Field A. Nabokov: His Life in Art, a critical narrative. Boston, 1967. P. 192.

¹¹ Там же.

¹² См.: Белый А. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934.

¹³ См.: Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999. С. 225—236 (Глава XI: «Тень и отблеск»).

¹⁴ Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1. С. 36.

¹⁵ Field A. His Life in Art... P. 126.

функционально, как ключ к пониманию текста. По его мнению, здесь скорее описано смутное ожидание события — духовное состояние, свойственное декадентским настроениям.

Непризнание Филдом символизма как художественно-философского модернистского течения в литературе и восприятие его скорее как некоего промежуточного периода, как эха и отражения романтических порывов, проявляется уже в первой главе монографии. Рассматривая, как на протяжении одного века изменялось представление о роли поэта, Филд утверждает: «Романтизм XIX века представлял нам художника как пророка и провидца. Но при всей священной силе его искусства ему не дано было видеть одного: собственного процесса творения, ибо предполагалось, что вдохновение скрыто или явно нисходит к нему “свыше”. Это восхищение художником как священником заметно убывало в постсимволистской литературе и литературной критике этого века, но столь привлекательная догма трудно исчезает. От роли священника Набоков отказывается...»¹⁶

По мнению критика, в творчестве Набокова произведение обретает самостоятельное значение, и художник (уже не в роли пророка) является единственным создателем своего творения, независимым от «вышей воли». От опыта художников-романтиков Филд сразу переходит к периоду постсимволизма, и остается не проясненным, когда и каким образом новая литература достигла этой формы творческой свободы.

В 1960-е годы ранние романы Набокова-Сирина переводятся на английский язык, круг его читателей расширяется, число откликов в американской и европейской печати растет. В 1970-х годах появляются важные для понимания Набокова монографии таких исследователей, как Юлия Бадер, Джейн Грейсон, Джесси Томас Локранц, Дж. Мойнаган, Карл Проффер. Эти авторы обращают внимание на формальную сторону набоковского письма, анализируют стилистические приемы и их функции в произведениях. В прозе Набокова прежде всего подчеркивается стремление к совершенству формы. С этой точки зрения Набоков рассматривается в одном ряду с такими представителями мировой литературы XX века, как Джойс, Бекетт и даже Роб-Грийе. Предметом преимущественного внимания становится словесная игра, в которую автор погружает читателя, учитывая при создании произведения его восприятие и реакцию на текст. С помощью скрупулезного анализа выявляются разные слои повествования и внутренние пере-

¹⁶ Там же. Р. 29.

ключики ключевых понятий. В 1980-е годы эта исследовательская традиция была плодотворно продолжена такими западно-европейскими учеными, как Морис Кутюрье и Пекка Тамми.

Подобный подход к произведениям Набокова до сих пор пользуется наибольшей популярностью благодаря его опоре на конкретный текст. В начале 90-х, однако, в набоковедении появилось новое направление, которое уделяет преимущественное внимание изучению метафизического и философского содержания набоковских текстов, с которым соотносится игровой характер набоковского письма, более не рассматриваемый как самодостаточная реальность.

Один из крупнейших современных набоковедов, стремящийся сочетать традиции формального направления, сложившегося в 1960-е годы, с философским истолкованием произведений Набокова, — американский ученый Д. Бартон Джонсон. Его книга «Worlds in Regression...» содержит попытку восстановить связь между техническим приемом и тем философским мировосприятием, которое его породило.

Джонсон указывает на необыкновенно тесную связь между темой, сюжетом и стилистическими приемами в произведениях Набокова. По мнению исследователя, эта связь объясняется определенной «эстетической космологией»¹⁷. Согласно этому представлению, мир творчества, подобно картине Ван Бока («картина в картине»), состоит из двух или более миров, каждый из которых включает в себя предыдущий и обусловлен высшим, более реальным, миром. Подобное же мироустройство, пишет Джонсон, мы встречаем у неоплатоников¹⁸.

Во введении к своей работе Джонсон проводит определенную параллель между этим представлением о восходящих друг к другу мирах и концепцией творчества русских символистов. Автор выделяет два основных принципа символизма, которые положены также и в основу эстетической космологии Набокова: 1) за видимым миром существует другой, более реальный, мир; 2) искусство способно отразить истину того высшего мира, который находится за нашим миром, миром теней. Но когда автор переходит к конкретному анализу текстов, обнаруживается принципиальная разница между мировосприятием символистов и тем смыслом, который вкладывает Джонсон в понятие «миров».

Первый мир, низший, — это мир повествования, мир героя. Происходящее здесь — только отражение высшего мира автора-повествователя, который, в свою очередь, обусловлен еще более

¹⁷ Johnson . B. Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. Ann Arbor, 1985. P. 1.

¹⁸ Там же. P. 2.

высшим, более реальным, миром, миром самого Набокова. В сущности, под термином «мир» скрываются здесь такие эстетические понятия, как «план выражения» или «повествовательный голос», и миры, на которые указывает Джонсон, являются ступенями *одной* системы, изящно устроенной, сложной и чрезвычайно многоплановой, но все-таки замкнутой иерархически и обусловленной только автором и текстом. В каком-то смысле эта схема напоминает об «авторской тирании», описанной Морисом Кутюрье¹⁹, и не выходит за рамки анализа формы.

Есть значимые соответствия между теорией Джонсона о восходящих друг к другу мирах и теорией «текстов-матрешек», которая лежит в основе монографии Сергея Давыдова²⁰.

Анализируя скрытый диалог между Цинциннатом, автором «гностической исповеди», и автором самого романа, С. Давыдов прослеживает развитие темы познания истинного «я» и предлагает новую интерпретацию, указывая на философские источники произведения. Результаты исследования вскрывают онтологическую основу поэтики Набокова и позволяют обнаружить ее глубокую связь с русской символистской культурой начала XX века, хотя проблему литературных влияний С. Давыдов специально не рассматривает. С этой точки зрения в анализе романа «Приглашение на казнь» особенно существенными оказываются три момента: указание на аллегорический характер книги, на мистическую ее суть и на текст романа как поэтическое воплощение онтологического мифа.

Слово «аллегория» в связи с этим романом прозвучало уже в статье П. Бицилли 1936 года. В ней критик относил роман к аллегорическому жанру и интерпретировал его персонажей как вариацию центрального образа средневековых английских мистерий: *everyman*. Интерес к аллегории, важной категории поэтического и философского мировоззрения Средневековья, «возрождался» до Сирина в критических и художественных произведениях начала века и, в частности, в произведениях русских символистов. Неудивительно, что с этим понятием связано единственное прямое упоминание в работе Давыдова наследия символистов, данное со ссылкой на Бицилли: «Вслед за Бердяевым, — читаем у С. Давыдова, — который назвал свою эпоху “новым Средневековьем”, Бицилли пишет, что “при чтении Сирина то и дело вспоминаются образы, излюбленные художниками исходящего Средневековья”»²¹.

¹⁹ Couturier M. Nabokov ou la tyrannie de l'auteur. Paris, 1992.

²⁰ Davydov S. «Teksty-matrelki» Vladimira Nabokova. München, 1982.

²¹ Там же. С. 100.

Многие особенности сближают сирийский роман с гностическим наследием средневековой культуры: элитарность, онтологическая оппозиция тьмы и света, плоти и духа и их синтез — опыт мистицизма. Как известно, в основе символизма лежит религиозно-мистическое восприятие мира. С. Давыдов считает описанную в романе внутреннюю эволюцию Цинцинната поэтическим воплощением гностического мифа о земных испытаниях души, избранной Богом, и ее восходящем пути из тьмы незнания к свету иного мира. В жестах, словах героя, даже предметах, окружающих его, обнаружено точное соотношение с ритуальной символикой гностической философии и обрядов: это отражается прежде всего в последовательных этапах освобождения подлинного «я» героя от земной грязи (падение, разоблачение и окончательное раздвоение Цинцинната). Все убеждает исследователя в том, что Цинциннат виновен, потому что он другой, он «избран» (Богом или автором) и предназначен соединиться с «подобными ему».

Для дальнейших исследований литературных связей Набокова с эпохой символизма особенно важным является указание С. Давыдова на неотделимость метафизического значения гностического мифа²² от текстового материала, в котором оно воплощено. Не случайно за главой «Метафизика» следует «Поэтика», в которой рассматриваются конкретные (более ощутимые) средства выражения мистического опыта.

С одной стороны, С. Давыдов подчеркивает сходство между функцией, которую выполняют в романе предметы, запахи, звуки, формы и измерения пространства, личные имена и буквы алфавита, и символикой гностических текстов, в которых большое значение придается музыкальным, звуковым и «заумным» эффектам.

С другой стороны, текст Сирина рассматривается как «перекодировка теологической модели в поэтическую»: он несет на себе, по мнению автора, следы кощунственной, еретической стороны гностицизма. В литературном плане Бог, избравший Цинцинната Ц., приравнивается к автору, который избрал (т. е. сотворил) своего персонажа и передал ему свое художественное чутье и свой поэтический язык. Вот как С. Давыдов комментирует путь героя от начального «косноязычия» к поэзии: «в смертной камере рождается поэт»²³.

²² Символисты второго поколения унаследовали интерес к гностицизму от В. Соловьева. См., напр.: *Белый А.* Воспоминания о Блоке // *Андрей Белый о Блоке.* М., 1997. С. 260—264.

²³ *avdyov S.* «Teksty-matrelki» Vladimira Nabokova. С. 151.

Автор-бог является одновременно автором-демиургом, поскольку он сотворил и окружающий героя мертвый мир, состоящий из марионеток и картонных стен. Созданный им «вертеп» оказывается одновременно и пещерой, и театром марионеток, жизнью, преобразующейся в гротескную пародию, которую автор может разрушить в любой момент. Божественный и демиургический характер авторской силы является заманчивой темой для всей модернистской литературы.

Концепция «текстов-матрешек» С. Давыдова оказала значительное влияние на исследователей набоковского наследия: в критических работах все чаще встречаются указания на метафизическую сторону его творчества. В частности, при анализе романа «Приглашение на казнь» отмечается уже не столько влияние гностиков, сколько связь с гностическими и метафизическими веяниями, которыми оказалась проникнута русская культура начала века, особенно модернистские литературные течения.

Мы уже подчеркивали принципиальное сходство теории «текстов-матрешек» с теорией Д. Бартона Джонсона. Это сходство особенно проявляется в статье последнего, посвященной вышеупомянутому роману. В изящном сплетении формально-лингвистических микроэлементов и в сложных соотношениях между разными слоями текста американский критик ищет метафизическую, символическую нить. С другой стороны, работы Джонсона, например о «синестезии», учитываются в монографии С. Давыдова.

Близкую точку зрения высказывает также Дж. Коннолли в своей статье «“Terra incognita” и “Приглашение на казнь”», опубликованной в 1983 году. Автор придает небольшому по объему рассказу Набокова особое значение, видя в нем что-то «вроде предварительного наброска»²⁴ романа. Признавая значительное различие между рассказом и романом с точки зрения фона и сюжета, Коннолли все-таки проводит между ними четкие параллели. Во-первых, это «возможность двоякого толкования»²⁵ признаков жизни и сна, действительности и иллюзии. Здесь подчеркивается серьезный, не игровой характер подобного приема, и именно в этом усматривается «переключка» с творчеством символистов, в частности с произведениями Брюсова («В башне» и «Огненный ангел»), в которых писатель «исследовал неопределенность границы между сном и явью»²⁶. Во-вторых, это

²⁴ Коннолли Дж. «Terra incognita» и «Приглашение на казнь» // В. В. Набоков: pro et contra. С. 354.

²⁵ Там же. С. 356.

²⁶ Там же. С. 357.

характерная для Набокова тема раздвоения личности как раздвоения «внутренних побуждений» (именно раздвоение между «Цинциннатом первым» и «вторым», между положительным и отрицательным началами определяет подход С. Давыдова ко всему роману). Наконец, особое внимание Коннолли уделяет теме «писательства», последней и весьма значительной черте, которая роднит двух героев. Однако она же и определяет различие их судеб: если Цинциннат Ц. в конечном счете принят в «новое для него царство творчества и свободы»²⁷, герой рассказа «Terra incognita», несмотря на его многократные попытки, последняя из которых — предсмертная, не сможет даже начать свой дневник. Проведенные автором параллели между двумя произведениями подтверждают и углубляют выводы С. Давыдова.

Чисто философский подход обособляет на фоне других исследований эссе А. Пятигорского. В творчестве Набокова он выделяет единую внутреннюю философскую линию, в основе которой лежит непримиримый дуализм: дуализм между «мышлением», по своей природе субъективным, и миром вещей. Гностический характер такого дуализма проявляется не в антагонизме мышления и материи, а в абсолютной, субстанциальной их «чуждости». Для того чтобы жить, мышление нуждается в хотя бы минимальном «опыте отношения к миру»²⁸, но при соприкосновении с вещами оно может только включить их в свое пространство, превратить их в мышление. Пятигорский затрагивает здесь ключевую проблему русского символизма, точнее, проблему, составляющую главную отличительную черту младшего поколения символистов (особенно Вяч. Иванова и А. Блока): это проблема необходимости и, одновременно, невозможности соединения личности с окружающим миром, проблема «я» и «чужой». Своеобразие набоковского мировосприятия, однако, состоит в том, что истина для него «объективна». Как показывает рассказ «Ultima Thule», на который Пятигорский обратил особое внимание, истина существует вне субъективного мышления человека, которое, даже в случае неожиданного открытия, не могло бы вынести ее объективности. Такой взгляд на вещи позволяет писателю (на уровне метафизики) изгнать из своего творчества трагедийное начало и обрести (на уровне поэтики) то, что Пятигорский назвал «боковым зрением» («трагическое — результат прямого взгляда»²⁹).

²⁷ Там же. С. 363.

²⁸ Пятигорский А. Чуть-чуть о философии Владимира Набокова // Там же. С. 344.

²⁹ Там же. С. 347.

В статье «Владимир Набоков и роман XX столетия», вышедшей в 1990 году, замечаем критическое установление всех этих новых ориентиров. Используя структуралистскую терминологию, автор статьи, Магдалена Медарич, старается выявить характерные особенности писательской манеры Набокова, связанные с двумя главными литературно-эстетическими течениями, особенно сильно повлиявшими на его творческий метод, — модернизмом (преимущественно в символистской версии) и авангардом.

В отличие от Роуэ, Джонсона, И. и О. Роненов и Пятигорского, в работах которых, по мнению исследовательницы, принята попытка «глобальной интерпретации» (т. е. утверждается, что все возможные стилистические приемы, используемые в конкретном тексте, суть не что иное, как проявление одного общего организационного принципа онтологического характера), автор предлагает своего рода «синтетический анализ». Рассматривая вопрос о принадлежности набоковского стиля к той или другой из вышеупомянутых «литературных формаций», Медарич указывает на то, что в прозе Набокова мирно сосуществуют несовместимые, казалось бы, стилистические особенности, которые и делают Набокова одновременно писателем-символистом и писателем-авангардистом.

К авангарду, по мнению автора, следует отнести игровой аспект текста, интертекстуальность и автотематизирование. От символизма унаследованы орнаментальность (больше в духе Андрея Белого, чем В. Шкловского) как организационный принцип поэтического текста и дуалистическое понимание действительности.

Таким образом, две поэтики не сливаются в единое мировоззрение, но каждая сохраняет в текстах писателя свою особую природу. Правда, определяя место Набокова в истории русской литературы, Медарич относит его к «синтетическому этапу русского авангарда»³⁰, т. е. к тому времени, когда это течение уже не отрицало, а преобразовывало предшествующие ему литературные традиции. С такой точки зрения понятие «текста-матрешки» отражает авангардистский момент в творчестве Набокова, а двоемирие и гностицизм, как и попытки сириных героев проникнуть в потусторонний мир, оказываются следствием влияния русского символизма.

Роль «потусторонности» в творчестве Набокова с особым вниманием рассматривал американский исследователь В. Е. Александров, который посвятил этой теме целую монографию «Nabo-

³⁰ Медарич М. Владимир Набоков и роман XX столетия // Там же. С. 455—456.

kov's therworld»³¹. Термин «потусторонность» восходит к самому Набокову, но долгое время он не находил отражения в исследовательских статьях. Вслед за Верой Набоковой³² Александров подчеркивает центральность этой темы в творчестве писателя и говорит о необходимости учитывать ее, чтобы «радикально переосмыслить набоковское наследие»³³. Дуалистической концепции мира, несомненному существованию какой-то потусторонней реальности, противостоящей этому миру и вместе с тем с ним связанной, подчинены, по мнению исследователя, три главных и зависящих друг от друга аспекта набоковского творчества: его метафизика, этика и эстетика.

Не углубляясь в анализ философских предпосылок подобного мировоззрения, критик сосредоточивает свой анализ на его художественном отражении в самих произведениях; он выделяет в них те ключевые моменты, когда в земной реальности просвечивают иные измерения или сами герои переходят из одного мира в другой. Монография Александрова создает необычайно полную картину внутренних соотношений текстов Набокова и цитат, эксплицирует систему повторяющихся символов. Оппозиция «дух—плоть» находит отражение в оппозиции этического порядка: «силы добра—силы зла» (на этом уровне анализ не всегда убедителен) — и выражается в многочисленных сходных оппозициях эстетической природы: «свет—тьма», «память—беспамятство» и др.

Переход из одной реальности в другую, согласно художественному кодексу писателя, происходит через те предметы, события, явления, которые способны как к внешним, так и к внутренним изменениям, к деформации обычных измерений: зеркало, лужа, радуга, окна, двери, сон, игра света с тенью.

В заключительной главе монографии, озаглавленной «Набоков и Серебряный век русской культуры», Александров выделяет — на основе общего дуалистического мировоззрения — сложную систему корреляций творчества Набокова с русской культурой начала века. Особо значимы параллели с идеями и произведениями А. Блока, А. Белого, Н. Гумилева, П. Успенского и Н. Евреинова. С символизмом Набоков связан именно своей платонической, дуалистической концепцией мира. Блок — главный

³¹ Alexandrov V. E. Nabokov's therworld. Princeton, 1991. Русский перевод: Александров В. Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999.

³² Набокова В. Предисловие к сборнику: В. Набоков. Стихи (1979) // В. В. Набоков: pro et contra. С. 348—349.

³³ Александров В. Е. Набоков и потусторонность... С. 8.

вдохновитель его юношеских стихов. Влияние Белого относится к более поздней поре и характеризуется, по мнению Александрова, большей разнообразностью³⁴: Набокова привлекали и его теория стихосложения, и литературоведческие статьи, и «поэтическая проза», и эстетические рассуждения о процессе творения литературного текста. В поэзии Гумилева исследователь подчеркивает роль трансцендентности (существования которой акмеисты никогда не отрицали). В набоковской интерпретации понятия мимикрии в природе Александров находит существенные совпадения с теоретическими исследованиями П. Успенского, с интерпретацией восприятия мира как театра.

Эта глава, подводящая итог размышлениям о значении потусторонности, открывает новое направление в набоковедении: сопоставительный анализ произведений писателя с мыслями и творчеством выдающихся представителей Серебряного века — эпохи, не сводимой к единому общему знаменателю. По тому же принципу построен сборник статей «The Garland Companion»³⁵, содержащий монографические работы об отношениях писателя с выдающимися писателями и мыслителями (русскими и зарубежными) XIX и XX веков. Антологический характер этого сборника ориентирует его не столько на специалистов, сколько на широкую публику.

В последнее время работы, посвященные неисчерпаемой теме соотношения творчества Набокова с наследием русского символизма, появляются все чаще. Основателями этой области исследования являются уже упомянутые нами Д. Б. Джонсон и В. Е. Александров. Первый опубликовал, еще в 1981 году, сопоставительную статью о Набокове и Белом³⁶. До него этой теме уделял внимание лишь Г. Струве. В первой части статьи Джонсон намечает некоторые точки соприкосновения двух писателей: культурная среда, в которой они росли, биполярность их интересов (литература и наука), общий творческий путь от поэзии к прозе, поэтической прозе. Отмечается странность судьбы, которая не раз их сближала, но так и не обеспечила им настоящей встречи. Во второй части статьи выделены три основных соответствия в теории и практике их творчества (сильно развитое чутье формальной структуры, сознательное звуковое плетение текста и понятие искусства как трансцендентности).

³⁴ Там же. С. 260.

³⁵ The Garland Companion to V. Nabokov / Ed. by Vladimir E. Alexandrov. New-York; London, 1995.

³⁶ Johnson D. B. Belyj and Nabokov: A Comparative view // Russian Literature. 1981. № 4. P. 379—402.

Джонсон подчеркивает, что в романах А. Белого и Набокова сходным образом усилена роль дуалистических оппозиций, служащих стержневым элементом произведения. Например, оппозиции «рой/строй» в романе «Котик Летаев» соответствует оппозиция «тут/там» в «Приглашении на казнь». Логике главной оппозиции подчинены у обоих авторов все элементы произведения, как понятийные, так и поэтические, а роль героев, «характеров», столь важная в структуре произведений реалистической прозы XIX века, ослабевает, формальная сторона получает преимущественное значение. Сопоставляя «Петербург» Белого и «Bend Sinister» Набокова, Джонсон показывает, что здесь оппозиции на уровне слова явно соответствует геометрическая оппозиция прямой линии и круга. Аналогичная параллель проводится в связи с геометрическим образом спирали как символа собственного жизненного пути. Структурное сходство является, на наш взгляд, ключевым моментом в изучении эволюции романа в эпоху модернизма, которому наследует Набоков.

Д. Б. Джонсон отмечает то исключительное внимание, которое оба писателя уделяют звуковой символике: отношения между звуком (в случае Набокова даже между графическим изображением букв) и смыслом приобретают специфическое, весьма оригинальное значение, не кодифицированное в языке. В качестве примера Джонсон приводит темное и мрачное ощущение, ассоциируемое со звуком «у» в слове «революция» («Петербург»), и в слове «тут», в значении земной тюрьмы («Приглашение на казнь»); последнему противостоит «светлость» буквы «а» в слове «там». Эта характерная черта представляет собой художественное воплощение теории «зауми».

Третий момент, свидетельствующий о сходстве в поэтиках двух писателей, является общей чертой всех символистов. Главная идея Джонсона, впоследствии не раз цитируемая, — в том, что творчество Набокова остается верным двум основным предпосылкам русского символизма: это «связь с тем, что находится за внешним видом предметов» и «вера в то, что творчество проявляет истину высшего порядка, управляющего феноменальным миром»³⁷.

Связь Набокова с творчеством Белого подчеркивал и Александров, который посвятил последнему отдельную монографию. Но в отличие от Джонсона, Александров уделяет меньше внимания сопоставительному анализу произведений (повтору тем и мотивов, и т. д.), предпочитая сопоставительное изучение

³⁷ Там же. Р. 387.

эстетических теорий. Материалом служат многочисленные теоретические статьи Белого и немногочисленные высказывания, рассыпанные в произведениях и статьях Набокова. Александров не столько развивает эту тему, сколько обозначает возможные критические направления ее развития.

Под другим углом зрения исследует отношение Набокова к личности и творчеству Андрея Белого Ольга Сконечная. В произведениях обоих писателей она видит истоки мифотворчества — важнейшего для символизма понятия. О. Сконечная выделяет в сложном узоре набоковского текста образы, символы, мифы, восходящие к Белому, — часто переработанные и спародированные.

Тема «Набоков и Блок» возникла гораздо раньше, чем тема «Набоков и Белый». Чаще всего речь шла о блоковском влиянии на ранние стихи будущего «прозаика», о сходстве красок и общей атмосферы. Об этом писали и Б. Бойд, и В. Е. Александров. Полное представление о сложности и продолжительности влияния блоковского творчества на Набокова дал другой исследователь — один из самых ярких современных набоковедов А. Долинин. В своем докладе на тартуской конференции 1991 году он кратко, но содержательно изложил и охарактеризовал главные фазы отношения Набокова к Блоку. Долинин, в частности, подчеркивает значение второго периода, периода «отказа» от литературных пристрастий поэта-символиста: освобождение от блоковского влияния — не окончательное отречение, что доказывает и роман «Дар», и более поздний роман «Лолита». В последнем Долинин обнаруживает изящный, рафинированный блоковский подтекст. В анализе Долинина глубокое, детальное знание текста, внимание к литературной игре, к цитатному и пародийному слоям сочетается с восприятием метафизического смысла произведения. Как и в работах Александрова, метафизическая и эстетическая стороны поэтики Набокова рассмотрены в тесной связи.

В течение последнего десятилетия интерес к сопоставительному анализу в набоковедении значительно вырос. Набоков остается писателем весьма своеобразного литературного пути, но его отношения с внешним миром оказываются, при более глубоком анализе, гораздо интенсивнее, чем сам писатель давал понять. Формирование Набокова, его «рождение» как писателя глубоко связаны с атмосферой начала века в России, полной мистических порывов, философских исканий и творческих экспериментов. Это стремились доказать в своих работах Джонсон, Александров, Долинин и все упомянутые нами исследователи. Тот же тезис подтверждает неоднократно цити-

руемое письмо к Уилсону от 4 января 1949 года, в котором Набоков описывает себя как продукт этой эпохи, этой атмосферы — на удивление искреннее и осознанное признание своих не только литературных, но и творческих корней.

К настоящему времени весьма подробно исследованы личные, литературные и философские отношения Набокова к трем крупным представителям Серебряного века: Блоку, Белому, Гумилеву (о последнем подробно пишет в своей монографии В. Е. Александров). Но из утверждения Набокова о его причастности к эпохе символизма — так же как и при непосредственном изучении его произведений — легко сделать вывод о том, что влияние эпохи на его творчество не исчерпывается его отношением к вышеупомянутым поэтам. При изучении влияния такого рода нельзя обойти вниманием философские, религиозные и творческие течения, характеризующие ситуацию в предреволюционной России.

Хотя Набоков сознательно старался избегать любых попыток определить свое мировоззрение, последние исследования показывают, насколько важна философская установка для понимания всего его творчества. В философском аспекте Набоков наиболее близок к младшим символистам, для которых установка на двоемирие и соответствующая этой установке роль художника порождают искусство, занятое поисками самого себя или, точнее, поисками подлинной своей «идеи» (по Платону).

Фактически до сих пор не исследованной остается связь творчества Набокова с литературным опытом Вяч. Иванова. Их сближает знание античной филологии и тенденция перенести мифологические фигуры в современную эпоху и преобразовать их в современном сознании. Оба отличаются изысканностью, порой даже искусственностью используемых ими метрических схем и поэтического языка. Обоих характеризует интерес к творчеству Шекспира и Сервантеса, которых они считали основателями современной, новой литературы (см. «Лекции о Дон Кихоте» Набокова и статью Иванова «Шекспир и Сервантес»). Родственное отношение Иванова и Набокова к поэтической модели Тютчева выражается, на наш взгляд, в особой трактовке обоими темы природы как некоего зашифрованного текста о судьбе человека и мира.

Общие темы обнаруживаются и на более глубинном уровне. Сходным образом решается, например, проблема отношений между «я» и «ты»: акцентированы замкнутость «индивидуального» и недоступность «чужого». Сходно описывается резкий переход света в тьму (или тьмы в свет) в зависимости от

перспективы взгляда на мир. Близость наблюдается и в решении темы двойников, темы раздробленности, порой даже «рассеяния» личности в хаосе внешнего мира (см., напр., «Прозрачность»: «Я — на дне своих зеркал. / Я — пред ликом чародея / Ряд встающих двойников, / Бег предлунных облаков»³⁸).

Вяч. Иванов долго размышлял над сутью и значением символизма. Ивановские девизы о подлинном (универсальном) символизме — «a realibus ad realiora», «реалистический символизм» — уже сами по себе указывают на общее с Набоковым направление творческо-философских исканий. В представлении Иванова искусство, поэзия рождаются на земле, они принадлежат земному осязаемому миру, но возникают только тогда, когда свет трансцендентности пронизывает мрачную материю и высвечивает ее. В языке поэзии трансцендентность осмысливается как «прозрачность» («Когда нас окрылит Прозрачность»³⁹, и «Когда, сердца пронзив, Прозрачность / Исполнит солнцем темных нас, / Мы возблестим, как угля мрачность, / Преображенная в алмаз»⁴⁰). Понятие «прозрачность» имеет сходную, трансцендентную природу и в творчестве Набокова. Это особенно ярко проявляется в двух произведениях писателя — «Приглашение на казнь» и «Прозрачные вещи», в которых оно обозначает «просвечивание» в мире реальном мира реальнейшего. Как уже давно отмечал Ходасевич, главная тема всех произведений Набокова — это именно тема творчества (его рождения и его природы). Как у Вяч. Иванова, у Набокова искусство рождается, когда поэт начинает ощущать, что мир — иной, чем видится, когда поэт угадывает в мертвой материи присутствие трансцендентности. Мертвая материя и материя, одухотворенная высшим смыслом, составляют в творчестве Набокова одновременно эстетическую и философскую оппозицию, которая подводит к мистерии жизни и смерти. Достойным внимания нам представляется и тот факт, что важная для обоих писателей тема последней тайны мира намеренно не раскрыта до конца обоими писателями. Тайну бытия невозможно выразить словами, ее можно лишь угадывать через краски, звуки, смутные состояния. В этом и заключается их «символизм» — собственный, конкретный и «сущий», в отличие от

³⁸ *Иванов Вяч.* Fio, ergo non sum // *Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия.* СПб., 1995. Кн. 1. С. 159.

³⁹ *Иванов Вяч.* Искушение прозрачности // Там же. С. 169.

⁴⁰ *Иванов Вяч.* Алмаз // Там же. С. 167.

эстетизирующего символизма, провозглашенного Брюсовым и изящно воплощенного в стихах Анненского⁴¹.

Иванов считал, что поэзия обречена на гибель, если исчезает необходимое для ее существования чувство: «чувство онтологической сущности вещей»⁴². Тесно связанным с этим является для Вяч. Иванова такое понятие, как «слава» или, точнее, «прославление». Между тем «Слава» — название самого символистского стихотворения Набокова.

При изучении связи Набокова с русским символизмом не было уделено должного внимания еще одному аспекту. Имеется в виду анализ эволюции этой связи. С. С. Аверинцев пишет, что эпоха символистов — как в излюбленном ими мифе об Атлантиде — «вызвав энергические усилия акмеизма и футуризма “преодолеть” ее наследие, после надолго ушла под воду»⁴³. На наш взгляд, Набоков, родившийся при самом расцвете символизма, является именно одним из тех писателей, кто принял наследство этой эпохи. Подобный тезис нуждается в научной разработке, но — как показывают работы Александрова и Джонсона — уже намечены два главных направления исследования: анализ соотношения между текстом и метафизическим элементом (Александров) и между художественными формами и философской символикой (Джонсон).



⁴¹ Это проявляется в споре Иванова с Анненским.

⁴² См.: Бакинские беседы Вяч. Иванова с его учеником М. С. Альтманом. Цит. по: *Аверинцев С. С.* Разноречия и связность мысли Вяч. Иванова // Вяч. Иванов. Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 19.

⁴³ Там же. С. 7.