



## В. ПОЛИЩУК

### Жизнь приема у Набокова

«Войдя, он сразу почувствовал полноту жизни, покой, ясность, уверенность. “Ну и победа будет”, — громко сказал он, и толпа туманных, людей расступилась, пропуская его. “Тар, тар, третар”, — затараторил, качая головой, внезапно возникший Турати. “Аванти”, — сказал Лужин и засмеялся» \*.

Перед нами цитата из романа Набокова «Защита Лужина». На первый взгляд в ней нет ничего сложного или загадочного. Внимание задерживает разве что аллитерация в предпоследней фразе, но и она очень часто встречается у Набокова. Здесь это повторение слогов «тар», «тре», «тор», «тур», передающих быструю иностранную речь. Глагол «тараторить» перекликается с фамилией Турати и, будучи сам по себе звукоподражательным, еще и продлен фразой «тар, тар, третар» (которая, в свою очередь, приводит на память слово «тарабарщина») — дополнен и продлен с помощью бессмысленной фразы. А теперь остановимся и подумаем. Бессмысленной? Но мы вырвали цитату из контекста. Рассмотрим весь эпизод в целом. Лужин опоздал на шахматное состязание — и его противник, сердясь, обращается к нему по-французски. Тарабарщина «третар» на самом деле — записанное в русской транскрипции «très tard» — «очень поздно» (*фр.*). Ситуативно смысл фразы ясен: упрек в опоздании. Но даже читатель, который знает французский, может не заметить осмысленности этой фразы. Звукоподражательный глагол таит в себе подвох: он служит для того, чтобы замаскировать смысл. Но и смысл фразы может быть понят более широко.

---

\* Набоков В. Защита Лужина // Собр. соч.: В 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 2. С. 78. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.)

Здесь есть нечто более важное, чем ловушка для читателя. В «третар» скрыта собственно фабула книги. «Защита Лужина» — роман о человеке, которого преследует и засасывает мир шахмат, становящийся для него единственно реальным. Шахматный поединок, на который опоздал Лужин, закончится для него поражением, нервным срывом, соскальзыванием в безумие. Лужину некуда деваться от шахмат — слишком поздно, очень поздно, *très tard*, третар.

Так фонетический, каламбурный уровень текста соединяется с высшим смысловым, фабульным, с системой скрытых предупреждений о готовящейся катастрофе. Один прием как ширмой заслонен другим. Любой прием у Набокова — не всегда то, чем он кажется на первый взгляд.

С тех пор как в «Возрождении» была напечатана статья В. Ходасевича «О Сирине», прошло много лет и появился целый ряд работ, так или иначе затрагивавших тему, которая нас интересует. О приеме писали Д. Локранц, Д. Б. Джонсон, Дж. Коннолли, Дж. Б. Фостер, П. Тамми, Л. Токер, Дж. Бадер\*. Выводы исследователей во многом совпадают. Так, принцип игры в творчестве Набокова основным считают А. Долинин и М. Липовецкий\*\*. О постоянном использовании каламбуров писали П. Бицилли и Ив. Толстой\*\*\*, у них, а также у И. Паперно\*\*\*\* находим по-разному сформулированное описание одного и того же приема, связанного со смещением категорий цвета, звука и

\* *Lokrantz J. The Underside of the Weave. Some Stylistic Devices Used by Vladimir Nabokov. Uppsala, 1973; Johnson D. B. Synesthesia, Polychromatism, and Nabokov // A Book of Things About Vladimir Nabokov / Ed. by Carl R. Proffer. Ann Arbor, 1974; Connolly J. Nabokov's Early Fiction. Patterns of Self & Others. Cambridge, 1992; Foster J. B. Nabokov's Art of Memory and European Modernism. Princeton, 1993; Tammi P. Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis. Helsinki, 1985; Taker L. Nabokov: the Mystery of Literary Structures. Ithaca, 1979; Bader J. Crystal Land: Artifice in Nabokov's English Novels. Berkley, 1972.*

\*\* *Долинин А. После Сирина // Набоков В. Романы: Истинная жизнь Себастьяна Найта; Пнин; Просвечивающие предметы; Пер. с англ. М.: Худож. лит., 1991. С. 5; Липовецкий М. Эпилог русского модернизма. (Художественная философия творчества в «Даре» Набокова) // Вопросы литературы. 1994. Вып. 3. С. 72.*

\*\*\* *Бицилли П. В. Сирин «Приглашение на казнь». — Его же. «Соглядатай» // Современные записки. Париж, 1939. Кн. 68. С. 474; Толстой Ив. Арлекины в степи // Звезда. 1989. № 5. С. 149.*

\*\*\*\* *Паперно И. Как сделан «Дар» Набокова // Новое литературное обозрение. М., 1993. № 5. С. 149 (см. эту статью в наст. сборнике).*

т. п. в художественных определениях. (Из зарубежных исследователей о синэстезии писал Д. Б. Джонсон.) Кроме того, во всех работах уделялось внимание приемам, основанным на трансформации разного рода клише. Наконец, почти во всех работах, и в особенности у М. Липовецкого, отмечаются особые соотношения между реальностью и художественным текстом — это уподобление их друг другу как сходных систем разного масштаба. Вследствие этого бытийная реальность описывается путем сравнения с художественными реальностями, фрагментами текстов, с элементами сферы искусства.

Но главную особенность набоковского текста и приема наиболее точно сформулировал именно Ходасевич. Он писал о том, что произведения Набокова «населены не только действующими лицами, но и бесчисленным множеством приемов» \*. Одной из главных задач Набокова он считал «показать, как живут и работают приемы» \*\*, как они функционируют в тексте.

В ряде работ уже подвергалась анализу связь приемов с фабулой, с мотивами текста, но речь обычно шла о каком-либо одном произведении. Например, И. Паперно в своей статье о романе «Дар», разбирая прием реализации метафоры, отмечает, что «приемы построения текста... воплощают эстетическую концепцию романа — идею взаимного обращения литературы и жизни» \*\*\*.

Мы считаем, что наиболее четко обозначить своеобразие приема можно, только сравнивая жизнь одного и того же приема как минимум в двух текстах. Только тогда мы получим полную картину набоковской поэтики и стилистики, а не ее фрагменты.

Набоковский прием не всегда самодостаточен, хотя иногда служит орнаментальным целям. Но, как это видно на примере из «Защиты Лужина», он чаще всего зависит от содержания, он подчинен главным темам и мотивам текста, он реализует их — особенно явно, если они запрятаны в текст. Парадокс, однако, в том, что все или почти все произведения Набокова объединены общими темами и упомянутую в статье Паперно идею можно с легкостью отыскать в любом другом тексте Набокова. Таким образом, становится очевидно, что фабула и темы каждого произведения — варианты некоего общего инварианта.

---

\* Ходасевич В. О Сирине // Ходасевич В. Колеблемый треножник. М., 1991. С. 461 (см. эту статью в наст. сборнике).

\*\* Там же. С. 462.

\*\*\* Паперно И. Как сделан «Дар» Набокова. С. 148.

Если мы начнем последовательно разбирать приемы разных уровней, то не обойтись как минимум без трех категорий в определении приемов. Две из них уже были названы: 1) прием может быть явным, демонстративным или скрытым; 2) прием может подчиняться основным темам произведения (и тогда задача читателя и исследователя — услышать звучание этих тем), но может быть и самодостаточным, орнаментальным, игрой «мускулов музыки» (III, 87). Однако «тар, тар, третар» одновременно и явный, и скрытый прием; он зависим по отношению к фабуле, но автор создает иллюзию его самодостаточности. Так возникает третья категория: 3) у Набокова прием чаще всего двойствен, троичен, синтетичен. Под синтетичностью мы понимаем способность приема одного уровня сочетаться с другим в одном очень небольшом отрезке текста, обычно состоящем из нескольких слов. Таким образом, становится возможным прочтение текста одновременно на нескольких уровнях, иногда близких, а иногда максимально удаленных друг от друга.

Рассмотрим функционирование нескольких характерных для Набокова приемов на материале двух хронологически близких произведений, романов «Дар» (1939) и «Приглашение на казнь» (1938). Известно, что Набоков прервал работу над четвертой главой «Дара», чтобы писать «Приглашение». Н. Букс\* на этом основании проводит сопоставительный анализ главы о Чернышевском из «Дара» и «Приглашения», отмечая их взаимосвязь на самых разных уровнях.

Обратимся к конкретным примерам. В обоих романах очень часто встречается фонетическая игра со словом — как в сочетании с другим приемом, так и в чистом виде. В «Даре» Федор постоянно играет словами, сам того не желая, ловит их случайные сочетания: слова — его материал, для него услышать «икры, латы» в собственной черновой строке «и чистый и крылатый дар», тут же достроить из «икр» и «лат» образ «римлянина» (III, 28) — автоматизм воображения. Следует отметить: для Набокова принцип игры — нечто вроде театрального задника, который постоянно виден зрителю за спинами актеров-приемов, а потому каждый раз оговаривать его присутствие вряд ли имеет смысл. В этом фрагменте игра состоит в том, что читателю приходится перечитывать и восстанавливать разложенное на составные (почти как в шараде) слово. (Возникает

\* Букс Нора. Эшафот в хрустальном дворце. О романе «Приглашение на казнь» // Звезда. 1996. № 11. С. 157.

известный «механизм перечитывания», который может действовать как в пределах целой главы, так и нескольких строк или даже словосочетания.) В «Приглашении» фонетическая игра сочетается, например, с приемом одушевления вещи. «Не ловко переступив, Цинциннат задел поднос, стоявший у стены на полу: “Цин-циннат!” — сказал поднос укоризненно...» (IV, 73). Звон подноса звучит как человеческий голос, имя героя оказывается звукоподражанием.

Одушевление вещи — один из самых частотных приемов в «Приглашении» и, кроме того, он несет особую смысловую нагрузку. В страшном мире, где живет Цинциннат, перевернуты все законы логики (что неоднократно получает подтверждение по ходу действия романа). Вещи в этом мире одушевлены в противоположность убогим, примитивным людям, похожим на кукол. Обратный прием — овеществление человека — также широко представлен в романе. Тем самым в тексте создается оппозиция «человек — вещь».

Овеществление человеческой внешности находим в изображении директора тюрьмы: «Его без любви выбранное лицо, с несколько устарелой системой морщин, было условно оживлено двумя, и только двумя, выкаченными глазами» (IV, 7). Этому человеку кто-то, как небрежно сделанной кукле, выбирал лицо, используя устарелые средства, глаз могло быть и больше, как пуговиц на одежде. Он сделан точно так же, как сделаны Цинциннатом куклы, изображающие русских писателей. К идее кукольности, театральности мира примыкает сложное пропорциональное соотношение между автором и марионетками, управляемыми автором. Возможно, в бытийной реальности люди, изготавливающие кукол-персонажей, сами созданы кем-то, как куклы. Но овеществление человека в романе способствует реализации и другой темы. Сам Цинциннат до некоторой степени подчиняется законам этого мира, но стремится к свободе. В конце 2-й главы он «встал, снял халат, ермолку, туфли. Снял полотняные штаны и рубашку. Снял, как парик, голову, снял ключицы, как ремни, снял грудную клетку, как кольчугу... снял и бросил руки, как рукавицы, в угол...» (IV, 18). Цинциннат проделывает некое «преступное упражнение» (IV, 18). В этом абзаце прием уподобления человека вещи использован как бы со знаком «минус» — сам Ц. Ц. не вещь, но поскольку, в отличие от остальных, он обладает душой, собственное тело для него — нечто вроде временной одежды, он освобождается от нее, как бабочка вылупляется из куколки. Само сравнение частей тела с предметами одежды — двойное.

Во-первых, части тела перечисляются в том же ряду, что и предметы одежды. Это подчеркнуто лексическим повтором глагола «снять». Во-вторых, они последовательно сравниваются с конкретными вещами — кольчугой, ремнями, рукавицами, париком. Данные предметы, в свою очередь, создают образ театрального костюма, от которого освобождается актер (соответствие теме театральности). Слово «рукавицы» в этом ряду не случайно — его производность от того же корня, что и слово «руки», подчеркивает образ театрального рыцаря, введенный словом «кольчуга». Развернутое сравнение поддерживают приемы других уровней. В «Даре» те же два приема (овеществление и одушевление) играют сходную роль. Овеществление человека связано с постоянно акцентированной неприязнью Федора к берлинцам, превращающей их из людей в неодушевленные предметы: «И рядом с ним быстро шла... немецкая девушка спортивного покроя» (III, 156). Человек предстает как вещь — сделанная, выкроенная. Мы наблюдаем синтез обыгрывания клише «девушка спортивного типа» и тематического овеществления человека. К тому же у берлинцев «полишинелевый строй движений» (III, 73), они не только вещи, но и марионетки.

Чаще всего одушевляются явления и предметы, которые окружают того или иного героя, связаны с его жизнью. Так, для творческих людей одушевлено все, что их окружает, — как и для самого Набокова. В «Даре» одушевлен — что довольно традиционно — письменный стол, подобно «письменному верному столу» \* Цветаевой: «Пустыню письменного стола придется возделывать долго, прежде чем взойдут на ней первые строки» (III, 9). Уподобление пустыне, природе — уже почти одушевление. Далее оживает и кресло: «...и долго надобно будет сыпать пепел под кресло и в его пахи, чтобы сделалось оно пригодным для путешествий» (III, 9). Сидя в этом кресле, Федор начинает писать книгу о путешествии своего отца (2-я глава), постепенно присоединяясь к этому путешествию сам. Для Федора процесс творчества — уже путешествие, и в этом случае если творчество — путь, то кресло, видимо, конь. Снова возникает звучание основной темы. В этом фрагменте строки сравниваются с ростками, которые взойдут в пустыне. (Отметим и фонетический повтор: «с/т/р/к/р/с/к/т»). Это самый значимый, самый важный и самый распространенный тип одушевления у Набокова, он фигурирует почти во всех его произведениях.

\* Цветаева М. Сочинения: В 2 т. М.: Худож. лит., 1988. Т. 1. С. 294.

Подобное одушевление неизменно оказывается составной частью синтетического приема.

В «Приглашении» Цинциннат пытается, как и многие персонажи Набокова, с помощью творчества преодолеть смерть или страх смерти. В контексте «Приглашения» это — синонимы. Для Цинцинната одушевлено то, что составляет творчество, — слова и буквы. В своем дневнике Цинциннат, в отчаянии от того, что не может выразить себя, пишет: «...лишь останутся черные трупы удушенных слов, как висельники, вечерние очерки глаголей, воронье» (IV, 51), слова у него «топчутся на месте» (IV, 112), «лучшая часть слов в бегах, остальные — калеки» (IV, 118), но в то же время он надеется: «...вот сейчас выскажусь по-настоящему, затравлю слово» (IV, 52). Образ живого слова становится мотивообразующим повтором.

И для Цинцинната, и для Федора слова и книги — живые существа, и поэтому часть книги может быть равна части человеческого тела — и в «Даре» опечатка сравнивается с бельмом. Одушевление того, что входит в сферу творчества, — один из примеров «максимально-книжной, подчеркнуто-литературной образности» \*. К такой образности М. Липовецкий относит также и аллюзии, скрытые цитаты, псевдоцитаты. Эта тема требует подробного анализа, который в пределах данной работы невозможен. Однако, как нам кажется, функция псевдоцитат и аллюзий у Набокова та же, что и у одушевления предметов и явлений, связанных с творчеством: сопоставить реальность, действительность с художественным текстом. Мир творчества иногда оказывается более ярким, живым, чем реальность, и потому ее можно описать через категории литературы: «Аэр ее службы чем-то напоминал ему Диккенса (с поправкой, правда, на немецкий перевод)» (III, 169). Восприятие Федора вдвойне литературно: помимо прямой отсылки к Диккенсу, в этом фрагменте — уподобление разницы между немецкой и английской конторами разнице между переводами. Зачастую аллюзивные сравнения маркируют появление наиболее важных для Набокова тем. Федор, возвращаясь от повседневных забот к работе над книгой, чувствует блаженство возвращения в родную стихию, «в тот мир, который был столь же ему свойствен, как снег — беляку, как вода Офелии» (III, 113). Мир воспринимается в измерениях искусства (но не всегда — литературы). Для героя-творца его творчество равно его жизни. Поэтому для Федора оживает не только книга, но и стихотворение: «Прова-

\* Липовецкий М. Эпилог русского модернизма. С. 326.

ландав таким образом лето, родив, воспитав и разлюбив дюжины две стихотворений...» (III, 58). Стихи — живые существа. Ироническое выражение-клише «родить стихотворение» буквально-зовано и продолжено глаголами «воспитать» и «разлюбить», утраивающими одушевленность. Перед нами еще одно синтетическое сочетание. Обратимся к группе приемов, связанных с трансформацией или преодолением клише. Клише, штамп — все это трюизмы, проявления пошлости. Преодоление клише имеет две разновидности. Первая — обновление клише, освежение его затертого смысла и уточнение. К этой разновидности примыкают и переиначенные фразеологизмы, поговорки и тому подобное: слова, заштампованные языком. Механизм перечитывания действует и в этих случаях: читатель спохватывается и перечитывает клише, которое лишь частично сохранило свой первоначальный облик. Вот пример обновленного клише как такового, не совмещенного с другим приемом, — цитата из «Дара», точнее, из биографии Чернышевского, написанной Федором: «Я прочел его отвратительную книгу (диссертацию), пишет последний в письме к товарищам по насмешке...» (III, 224). Так изменяется исходное клише «товарищи по несчастью». Вторая разновидность использования клише состоит в следующем: не обновленное, не измененное, но определенным образом опосредованное клише вставляется в текст, где из-за своей опосредованности уже не воспринимается как клише, хотя его банальность подчеркнута. Обычно опосредование происходит или за счет авторской иронии, или за счет указания на то, что автор открыто использует клише. Иронический авторский комментарий относится и к тому, что это штамп (во всяком случае, нечто, закрепленное инерцией восприятия), и к самому факту его употребления. Однако (пока читатель улавливал эту иронию) клише уже проникло в текст. То, что все приемы, основанные на том или ином употреблении клише, связаны с игровым принципом, — несомненно. Как и в случае с простым обновлением, затертые слова оказываются лишь трамплином. В «Даре»: «Зима, как большинство памятных зим, и как все зимы, вводимые в речь ради фразы, выдалась (они всегда «выдаются» в таких случаях) холодная» (III, 184).

В «Даре» клише выполняет несколько функций. Во-первых, оно служит способом характеристики персонажа. Щеголев, отчим Зины, невероятно вульгарный человек, в романе — воплощение пошлости. Его речь и то, как он коверкает русский язык, раздражает Федора не меньше, чем немецкая пошлость.

Набоков даже выделяет эти исковерканные поговорки «не откладывая в долгий ящик», «жить как у Христа за пазухой» разрядкой (этот графический прием совершенно ему не свойствен): «...Ну-с, давайте, не откладывая долгов в ящик, покажу вам апартамент... будете жить, как Христос за пазухой...» (III, 28—29). Если мы примем версию С. Давыдова о том, что «Дар» — «зеркальный роман» (20), будущее произведение Федора, замысел которого он излагает Зине в 5-й главе\*, то и для Федора клише становится приемом. Впрочем, он использует клише и в «Жизнеописании Чернышевского». Во-вторых, разнообразны варианты штампов в тексте отражают неприязнь Федора к пошлым, затасканным литературным рецептам, над которыми он не упускает случая поиздеваться, обыгрывая их. В-третьих, его «автоматизм воображения» часто уточняет и буквализует выцветшие образы. Стоя за дверью комнаты, где спит Зина, и не решаясь постучать, Федор думает: «...тяжесть весны совершенно бездарна. Взять себя в руки: монашеский каламбур» (III, 292). Здесь клише получает отчетливый эротический подтекст за счет самоиронии Федора. То же самое клише «взять себя в руки» появляется и в «Приглашении». Оно также переосмыслено, буквализовано, но уже по-иному: в детстве, в юности, когда кто-либо замечал отличие Цинцинната от окружающих, которое он старался скрыть, «Цинциннат брал себя в руки и, прижав к груди, относил в безопасное место» (IV, 13). Здесь буквализация и продление клише создают впечатление алогичности — Цинциннат постоянно пытается найти убежище, спрятать свою сущность от людей-кукол. Он прижимает себя к груди, как ребенка. На протяжении всего романа то и дело возникает мотив особого мира детей, их особого восприятия окружающей реальности, связанный с мотивом Цинцинната как ребенка. Здесь он проявляется в том же отрезке текста, что и клише, Продленное клише, реализующее фабулу романа, в данном случае еще и служит композиционным переходом к следующему абзацу: «С течением времени безопасных мест становилось все меньше, всюду проникало ласковое солнце публичных забот...» (IV, 13). Далее, кстати, следует цепочка метафор, буквализованных самим контекстом. Кlišе в «Приглашении» зачастую возвращается к своему первоначальному значению. М-сье Пьер произносит перед Цинциннатом речь о радостях жизни — настоящую квинтэссенцию пошлости: «...вот — мясник и его помощники влекут свинью, кричащую

\* *Davydov S. Teksty-matrešky Vladimira Nabokova. München, 1982.*

так, как будто ее режут» (IV, 88). Речь Пьера состоит из мертвых слов и образов, но один из них оживает, поскольку само клише «визжать, как будто режут» до своему происхождению связано именно со свиньей.

Возможно, механизм перечитывания работает во многих процитированных фрагментах. Так или иначе, варианты этого приема — обновление клише, его опосредованное употребление в измененном виде, его ироническое обыгрывание — суть оживление умерших слов или же, цитируя одного из персонажей Набокова, писателя Себастьяна Найта, «stone, melting into wind» \* («камень, плавно перетекающий в крыло». — Перевод мой. — В. П.). Обратим внимание на то, что читатель снова обманут: осмеянное клише тем не менее пущено в ход у него на глазах. Автор охотно демонстрирует, как делается текст, и в той легкости, в том, что дверь в мастерскую распаивается настежь, — тоже элемент игры. Впрочем, демонстративность приема как такового не обязательна. Читатель остается на равных с автором и в том случае, когда перед нами описание создания текста одним из авторских представителей. Разумеется, особенно насыщен подобными описаниями «Дар», поскольку рождение текста — одна из главных тем романа.

Обыгрывание клише, каламбуры — это не собственно набокковские приемы. То же самое и с развернутым сравнением. Это прием, особенно ярко выраженный у Гомера и Гоголя. У Набокова находим два типа таких сравнений. Первый — сравнение с использованием развернутого образа. В 1-й главе «Дара» на вечере у Чернышевских Федор поочередно примеряет на себя души других людей, погружаясь в них, становясь ими. «Когда же Федор Константинович пересаживался в Александру Яковлевну Чернышевскую, то попадал в душу, где не все было ему чуждо, но где многое изумляло его, как чопорного путешественника могут изумлять обычаи заморской страны, базар на заре, голые дети, гвалт, чудовищная величина фруктов» (III, 34). Отметим, что здесь уже возникает тема второй главы — тема путешествия. Развернутое сравнение оказывается более точным, чем традиционное. Зачастую, как в этом примере, развернутое сравнение несет в себе тематическую нагрузку. Интересно, что о таком же типе сравнения в произведениях Л. Толстого Набоков говорит в своих «Лекциях по русской литературе» \*\*.

\* *Nabokov V. The Real Life of Sebastian Knight. London. 1995. P. 63.*

\*\* *Набоков В. Лев Толстой // Набоков В. Лекции по русской литературе / Пер. с англ. М.: Независимая газета, 1996.*

Возможно также сравнение продленное, построенное как цепочка: один образ ведет за собой другой, родственный ему, но они не соединяются, не образуют завершённый образ-картину, как в первом случае. «Что я собственно делаю!» — спохватился он, ибо сдачу, полученную только что в табачной, первым делом теперь высыпал на резиновый островок посреди стеклянного прилавка, сквозь который снизу просвечивало подводное золото плоских флаконов...» (III, 8). Образ островка вызывает образ подводного золота: механизм ассоциативной связи продлевает сравнение. Федор даже в обыденном мире видит чудесное, яркое — несмотря на то, что не выносит Германию, а страницей раньше «островка» и «подводного золота» читаем его же слова: «Боже мой, как я ненавижу все это — лавки, вещи за стеклом, тупое лицо товара...» (III, 7). Вопреки этому (или вследствие этого?) он пытается вывести «композиционный закон», «наиболее частое сочетание» (III, 7) лавок, вознаграждает себя за обыденность и мелкие неудачи: не найдя в лавке папирос, тем не менее сделал приобретение, полюбовавшись лысиной и необыкновенным жилетом лавочника. Он воспринимает бытийную реальность как текст, читает жизнь как книгу. (Традиционное уподобление жизни книге находит широкое отражение в образности романа). Обаяние в повседневности — одна из тем «Дара», и ей в данном случае подчиняется прием продленного сравнения. Такое поэтическое, творческое претворение обыденного в чудо, в одушевленную красоту вымысла, умение увидеть по-своему звучит и в стихотворении Федора, определяющем одну из главных тем «Дара»: «Ночные наши, бедные владения, — забор, фонарь, асфальтовую гладь — поставим на туза воображения, чтоб целый мир у ночи отыграть! Не облака — а горные отроги; Костер в лесу — не лампа у окна... О, поклянись, что до конца дороги ты будешь только вымыслу верна...» (III, 141).

В «Приглашении на казнь» Цинциннат ожидает смерти, пытается преодолеть ее, убежать от нее. Жизнь, ставшая невыносимой из-за травли и приговора, иногда кажется ему подобием смерти, а иногда — страшным сном. Дж. Коннолли приводит ряд доказательств того, что весь роман и есть сон Цинцинната, а момент казни совпадает с пробуждением\*. Так или иначе, Цинциннат находится в постоянном движении — душевном и физическом. Последнее зачастую описывается как реальное, но оказывается недействительным (несколько побегов, либо поме-

\* *Connolly J. Nabokov's Early Fiction. P. 180.*

рецидившихся Цинциннату, либо приведших его обратно в крепость). Мотив непрерывного движения, бегства, на наш взгляд, воплощается и в последовательной цепочке образов, связанных с морем, кораблем, плаванием. В 1-й главе продленное сравнение вводится в текст с помощью эпитета. Цинциннат ощущает на себе взгляд тюремщика: «Родион, стоя за дверью, с суровым шкиперским вниманием глядел в глазок». Далее, через несколько строк, эпитет вызывает к жизни образ моря: «Родион смотрел в голубой глазок на поднимающийся и опускающийся горизонт» (IV, 6). Но это сравнение в 5-й главе получает неожиданное продолжение. Родион приносит в комнату лохань с водой, и «морские» образы возникают вновь: «Над качающейся у пристани лоханью поднимался... заманчивый пар», Цинциннат «тихо плыл», а затем «доплыв, Цинциннат встал и вышел на сушу» (IV, 37). Первоначальное уподобление лохани кораблю, связано, видимо, с детской игрой, с миром детей, с Цинциннатом как ребенком, но последующие образы продлевают это сравнение.

Прием реализации устойчивой метафоры (устоявшейся в языке) изобретен не Набоковым, но встречается в его произведениях исключительно часто. Набоков проделывает то же, что Андрей Белый или — в английской литературе — Льюис Кэрролл. Он оживляет окаменелость, воскрешает первоначальный смысл выражения, стирая с него пыль так же, как и с клише. Поэтому большая часть метафор у Набокова — буквализованные. Особенно насыщен этим приемом роман «Приглашение на казнь», где «реальность» происходящего, «реальность» всей человеческой жизни подвергается сомнению, она условна. Если мы вспомним, что у Набокова жизнь и книга, текст неизменно сопоставляются, то станет ясно, что и текст для него — особая условная реальность; следовательно, условен и сам язык. Поэтому любая стертая метафора может быть буквализована. Вот Цинциннату позволяют погулять по коридорам тюрьмы: «Едва он отошел несколько шагов, как... почувствовал струю свободы. Она плеснула шире, когда он завернул за угол». Метафора «струя свободы» буквализуется в следующем предложении введением глагола «плеснуть». Тематически эта метафора входит в группу приемов, реализующих тему свободы.

Тема кукольного, лживого, искусственного мира реализуется, наряду с другими приемами, и в буквализованных метафорах. Простое стершееся сочетание «кукольный румянец» (IV, 11) Марфиньки получает новое звучание в контексте романа, его смысл буквализуется, оно возвращается к исходному значе-

нию. М-сье Пьер несколько раз уподоблен кукле посредством прилагательных «фарфоровый», «сахарный», «глазированный», «На стуле... неподвижно, как сахарный, сидел безбородый толстячок» (IV, 33). Через довольно большой отрезок текста описывается, как м-сье Пьер «светлыми, глазированными глазами глядел на Цинциннату» (IV, 46). В финале романа, когда палач приходит за Цинциннатом в камеру, его помощники начинают разбирать ее, как декорацию с игрушечным пауком и паутиной: «...м-сье Пьер искоса кинул фарфоровый взгляд на игрушку» (IV, 112). Характерно и перенесение эпитета с персонажа на принадлежащую ему вещь: в камере м-сье Пьера «...над блестящим ободком фарфорового стакана с немецким пейзажем глядели в разные стороны пять-шесть бархатистых анютиных глазок» (IV, 93).

Из приведенных выше примеров хорошо видно, что приемы не только подчиняются фабуле каждого произведения, но и во многом определяются тем, что характерно для всех (или по крайней мере для большинства) набоковских текстов — на «метауровне», по определению А. Долинина\*, то есть — над текстом, над единым текстом Набокова. Ряд приемов, работающих в рамках одного романа, точно так же работает и на мета-уровне. Повтор (один из самых значимых и частотных приемов Набокова) на метауровне превращается в автореминисценцию. Но, чтобы проследить его (например, появление главной героини «Машеньки» в «Защите Лужина» уже как эпизодического персонажа или сходное упоминание персонажей романа «Король, дама, валет» в эпизоде романа «Камера обскура»), нужно такое же читательское внимание, как и при чтении «Защиты Лужина» или «Приглашения на казнь», где весь текст построен на повторе — композиционно и тематически.

Во всем набоковском тексте легко выявить доминирующие, общие, наиболее значимые принципы, темы и мотивы. Их мы предлагаем объединить под термином «надтекстовые доминанты». В той или иной форме они описаны во всех статьях, упомянутых в начале нашей работы.

К категории надтекстовых доминант прежде всего относится принцип игры: это та канва, по которой Набоков вышивает все тематические узоры. Эпизодический персонаж в романе «Истинная жизнь Себастьяна Найта» так отзывается о вымышленном писателе: «...He added that Knight seemed to him to be constantly playing some game of his own invention, without tel-

\* Долинин А. После Сирина. С. 11.

ling his partners its rules» \* («Он ответил, что ему кажется, будто Найт все время играет в какую-то игру собственного изобретения, а правила партнерам не объясняет». — Перевод мой. — В. П.). Это может быть отнесено и к самому Набокову: тот читатель, что согласится вступить в игру, будет вынужден улавливать правила по ходу действия и учиться на своих ошибках. Принцип игры проявляется на всех уровнях текста; с ним связаны и ему, на наш взгляд, во многом подчинены все остальные доминанты.

Затем, к доминантам относятся сложные соотношения между разными реальностями, разными мирами, в частности, между бытийной реальностью и реальностью художественного текста. К ней примыкает еще одна родственная тема — тема смерти, соотношения бытия и небытия, то есть — тех же нескольких миров.

Таковы основные доминанты. Остальные мотивы и темы, такие как, например, театральность мира или зависимость персонажей от их творца-автора — «жизнь художника и жизнь приема в сознании художника» \*\*, — частные проявления доминант.

Как мы уже говорили, Набоков почти не изобретает новые приемы. Любой автор располагает неким объемом разнообразных приемов, уже сложившихся в литературе; к каким-то из них он может питать особое пристрастие, какие-то пускает в ход лишь изредка. Приемы — все равно что краски художника: в коробке их ограниченное количество, исходный набор. Предсказать, в какие оттенки (каждый раз — новые) эти краски будут смешаны, невозможно: оттенки всегда индивидуальны. Не краски, но оттенки характеризуют художника. У Ренуара никогда не найдешь чистого, беспримесного черного цвета; Ван Гога мы узнаем по воспаленному оранжевому... Так же и с писателем: не сами приемы, но их сочетания, комбинации, их частотность, их жизнь в тексте — признаки самого автора.

Книги Набокова приемами не просто населены — перенаселены. В этой сверхнасыщенности текста сверхнасыщенными приемами — причина особой плотности набоковской прозы, ее уникальности и узнаваемости.



\* *Nabokov V. The Real Life of Sebastian Knight. P. 152.*

\*\* *Ходасевич В. О Сирине. С. 464.*