

А.В. Злочевская (Москва, Россия)

Эволюция мистической метапрозы Владимира Набокова (русскоязычный период)

Аннотация: В статье проанализированы структурные изменения в трехчастной модели мира мистической метапрозы В. Набокова / Сирина русскоязычного периода (1930 – 1938 гг.) – «Защита Лужина», «Подвиг», «Камера обскура», «Отчаяние», «Приглашение на казнь», «Дар». Показано, что в романах русскоязычного периода В. Сирин словно проводит серию строго продуманных научных экспериментов в поисках обретения истинной позиции человека в мире – от модели *жертвы* мироздания – в «Защите Лужина», через различные варианты совершения человеком нравственного выбора в сторону доблестного поступка, свободы и бессмертия, или греха, предательства и смерти, к исследованию двух типов художника – лже-творца и настоящего. Только творческая личность может быть счастлива в этом мире, ибо лишь ей подвластно мироздание во всех трех его ипостасях. Таков этический и философский вывод исканий В. Набокова / Сирина.

Ключевые слова: В.В. Набоков, В. Сирин, мистическая метапроза XX в., трехуровневая модель мира, эволюция, автор и герой, «Защита Лужина», «Подвиг», «Камера обскура», «Отчаяние», «Приглашение на казнь», «Дар».

A.V. Zlochevskaya (Moscow, Russia)

The Evolution of Vladimir Nabokov's Mystical Metaprose (Russian-Language Period)

Abstract: The article analyzes the structural changes in the three-part model of the V.V. Nabokov's mystical metaprose (named "Sirin" in the Russian-language period of 1930–1938 – "The Luzhin Defense", "Glory", "Camera Obscura", "Despair", "Invitation to Execute", "Gift". It is shown that the novels of the Russian-language period V. Sirin conducts a series of rigorously thought-out scientific experiments in search of finding the true position of a person in the world – from the model of the victim of the universe – in "Protection of Luzhin" through various options for man's moral choice in favor of a valiant act, freedom and immortality, or sin, betrayal and death, to the study of two types of artist – the false creator and the authentic one. Only a creative person can be happy in the world, for only the universe in all three of its forms is subject to it. This is the conclusion of V. Nabokov / Sirin's ethical and philosophical quest.

Key words: V.V. Nabokov, V. Sirin, mystical metaprose of XX century, three-part model of the world, evolution, author and hero, "The Luzhin Defense", "Glory", "Camera Obscura", "Despair", "Invitation to a Beheading", "The Gift"

Настоящее исследование в определенном смысле развивает тему моей предыдущей работы – о *мистической метапрозе* XX в.¹ Фундаментальная примета феномена *мистической метапрозы*, позволяющая говорить о нем как о самостоятельном, содержательно и эстетически значительном явлении литературы XX в., – это *трехчастная* модель художественного космоса, соединившая в единое целое три уровня реальности: *эмпирическую* – *метафизическую* – *художественную*.

Трехуровневая структура *мистических метароманов* Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова не оригинальная выдумка этих великих художников слова XX в. – она воссоздает их мировосприятие: «реальность» мироздания отнюдь не исчерпывается *эмпирическим* срезом бытия.

Само понятие «реальность» претерпело на протяжении своего существования значительные изменения. Общераспространенное представление о том, что есть лишь реальность мира физического, материального, соответствует представлениям эпохи позитивизма XVII–XIX вв., когда произошло значительное сужение его семантического диапазона. Однако в Средние века, как и в эпоху Ренессанса, «реальным» называлось и *земное*, и *небесное*². В искусстве романтизма и модернизма трансцендентное также обрело статус «реального», однако продолжало и продолжает восприниматься как маргинальное. Сегодня, благодаря распространению Интернета, «реальность» виртуального, т. е. воображаемого, стала явной. В этом смысле наше расширительное толкование понятия «реальность» представляется вполне оправданным и даже очевидным. У современного человека идея *трехчастной* модели мира ни изумления, ни тем более отторжения вызывать не должна.

Но такие художественные гении, как Г. Гессе, В. Набоков и М. Булгаков, увидели трехмерность мироздания еще в начале XX в., задолго до современной научно-технической революции. «Реально», действительно не только то, что материально, – столь же реальны миры иррационально-трансцендентный и креативно-художественный. Если мир *эмпирический* дан нам в ощущениях физических, *трансцендентный* существует в ином измерении – *мистическом*, то *художественный* живет в сознании и воображении человека.

Представляется продуктивным применить результаты предшествующего исследования *мистической метапрозы* XX в. к вопросу о закономерностях развития набоковской прозы – от «Защиты Лужина» до «Посмотри на арлекинов!» Задача тем более интересная, что внутренняя логика эволюции прозы Набокова, как русско-, так и англоязычной, в науке до сих пор не выявлена. Даже в фундаментальном и, бесспорно, гениальном труде Б. Бойда лишь указываются внешние биографические данные, влиявшие на творчество писателя, прослеживается движение тем, мотивов, сюжетов и образов героев, регистрируются происшедшие перемены. Но внутренняя логика этих перемен остается непонятой.

В настоящей статье ограничусь **исследованием русскоязычного периода набоковской прозы** (1930–1938 гг.).

Проблема художественного стиля В. Сирина возникла сразу по выходе в свет его первых произведений и остается актуальной по сей день.

Еще В. Ходасевич написал о В. Сирине: «Жизнь художника и жизнь приема в сознании художника – вот тема Сирин, в той или иной степени вскрываемая едва ли

¹ См.: Злочевская А.В. «Мистическая метапроза» XX века: генезис и метаморфозы (Герман Гессе – Владимир Набоков – Михаил Булгаков): монография. М., 2018.

² См., например: Штекль А. История средневековой философии. СПб., 1996. С. 10; Степанян К. Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. СПб., 2010. С. 28.

не во всех его писаниях, начиная с “Защиты Лужина”»³. Так, сам того не ведая, критик положил начало интерпретации набоковских произведений в духе метафикшна. В современном набоковедении эта концепция доминирует⁴. Однако интерпретации произведений В. Набокова в духе метафикшна американский исследователь русского происхождения В.Е. Александров противопоставил концепцию мистико-иррациональной природы художественного дара писателя. «Основу набоковского творчества, – утверждал ученый, – составляет эстетическая система, вырастающая из интуитивных прозрений трансцендентальных измерений бытия»⁵.

По мнению В.Е. Александрова, именно трансцендентную доминанту следует признать структурообразующей в творчестве Набокова, ибо все произведения писателя, «как некий водяной знак»⁶, пронизывает тема «потусторонности»⁷.

Однако то, что В.Е. Александрову представлялось конфликтом «двух типов прочтения»⁸ – *металитературного* и *метафизического*, при внимательном рассмотрении оказываются взаимодополняющей антиномией.

Отличительная черта набоковского стиля – сочетание обеих доминант в единстве оригинального феномена XX в. *мистической метапрозы*. Исследование эволюционной модели стиля В. Набокова с точки зрения тех метаморфоз и трансформаций, которые происходили в трехмерной модели художественного мира его романов, представляется наиболее продуктивным.

Набоковская модель *мистической метапрозы* модифицировалась. Претерпевала изменения прежде всего ее трехуровневая структура. В каждом из романов – свой узор взаимосплетений структурных уровней трехмерной модели мироздания, сотворенной писателем.

«Защита Лужина» (1930), по единодушному мнению набоковедов, – «это уже настоящая набоковская бабочка»⁹, первый совершенный образец нового искусства. Однако это общее и вполне устойчивое впечатление обычно никак не обосновывается. Рискну это сделать: в романе «Защита Лужина» впервые у В. Набокова / Сирина сформировалась характерная для мистической метапрозы *трехчастная* модель мироздания¹⁰. Три ипостаси реальности: *физическая – иррационально-мистическая – креативно-художественная*, – предстают здесь в виде трех сил, в борьбе которых за героя решается его жизнь и судьба¹¹. Специфический, чисто шахматный окрас трех пластов

³ Ходасевич В. О Сирине // В.В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 249.

⁴ См.: Сегал Д.М. Литература как вторичная моделирующая система // Slavica Hierosolymitana. 1979. № 4. Р. 1–35; Сегал Д.М. Литература как охранная грамота // Slavica Hierosolymitana. 1981. Vol. V–VI. Р. 151–244; Hutcheon L. Narcissic Narrative: The Metafictional Paradox. London; New York, 1984; Waugh P. Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London; New York, 1984; Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997; Зусева-Озкан В.Б. Поэтика метаромана («Дар» В. Набокова и «Фальшивомонетчики» А. Жида в контексте литературной традиции). М., 2012; Зусева-Озкан В.Б. Историческая поэтика метаромана. М., 2014. и др.

⁵ Александров В.Е. Набоков и потусторонность: Метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999. С. 7.

⁶ Набокова Вера. Предисловие // Набоков В. Стихи. Анн Арбор: Ардис, 1979 (nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/nabokova-predislovie-k-sborniku-stihi.htm).

⁷ См. также: Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы. Биография. М.; СПб., 2001; Бойд Б. Владимир Набоков. Американские годы. Биография. М.; СПб., 2004; Бойд Б. Метафизика Набокова: Ретроспективы и перспективы // Набоковский вестник. В.В. Набоков и Серебряный век. СПб., 2001 С. 146–155.

⁸ Александров В.Е. Набоков и потусторонность. С. 26.

⁹ Носик Б. Мир и дар Владимира Набокова: первая русская биография. СПб., 1995. С. 239.

¹⁰ Анализируя эволюционную спираль русскоязычной прозы В. Набокова / Сирина, я опускаю его первые романы «Машенька» (1926) и «Король, дама, валет» (1928) именно потому, что в этих романах трехчастная структура еще не сформировалась.

¹¹ Подробнее об этом см.: Злочевская А.В. Роман В. Набокова «Защита Лужина». Загадка героя и проблемы творчества // Вопросы литературы. 2017. № 5. С. 288–318.

предопределен тематикой романа: реальность трансцендентная предстает здесь как шахматное инобытие, а уровень креации – в том числе как шахматное творчество.

В «Защите Лужина» из всех романов В. Сирина наиболее сложно структурирована реальность *эмпирическая*, она представлена в двух ипостасях – *пошлого* существования и «живой жизни», любви и природы; двоится и реальность *трансцендентная*: это не только прекрасная инобытийность, где свободно живет и блуждает сознание людей «с одним лишним измерением»¹², таких как Лужин или Турати, но и жестокая и неумолимая *шахматная вечность*, которая на протяжении всего романа вела с героем свою игру, а в финале раскрыла ему свои ледяные объятия и раздавила его.

«Живая жизнь» с одной стороны и *рок*, шахматное инобытие, с другой, – вот две силы, которые ведут борьбу за героя и его судьбу. Представитель шахматного *рока* в романе – бездушный антрепренер Валентинов. Своего представителя – молодую любящую женщину – посылают «бедному» Лужину, пытаясь спасти его, и силы «живой жизни». Побеждает шахматная «потусторонность»: она поглотила своего вассала, «бедного» Лужина, ибо тот все время предпринимал попытки бежать от нее.

Уровень *шахматной вечности* тесно связан в «Защите Лужина» с *креативно-художественным* пластом повествования. Внутренняя его структура сложнее, чем у предыдущих: она не двух- (как то было в *эмпирической* и *трансцендентной* реальностях), но трехмерна. Проблема творчества – одна из ключевых в романе. Есть *пошлый* вариант – это книги Лужина-старшего, образчик той *мнимо значительной, мнимо красивой, мнимо глубокомысленной, мнимо увлекательной литературы*¹³, о которой писал Набоков в книге «Николай Гоголь». Здесь все клишировано и общедоступно. Креативный дар Лужина-шахматиста – это уже творчество настоящее. И все же шахматное творчество Лужина неполноценно и даже ущербно, ибо не оплодотворено «живой жизнью».

Для Лужина невозможно совмещение *жизни* и *шахмат*: он одержим, всецело поглощен шахматной страстью, – в отличие от самого Набокова, которому также было знакомо высшее наслаждение от игры с бесплотными шахматными силами (см. «Другие берега»¹⁴) и для которого шахматы тоже были увлекательным, иногда захватывающим занятием, – но лишь частью, никогда не всей жизнью. Прелесть и очарование бытия для Набокова всегда были связаны как раз с тем, что проходило мимо Лужина: с восхитительными мелочами жизни, с детскими играми и занятиями спортом, с природой и, конечно, любовью. Все это те «живые, теплые мысли о милых земных мелочах» (Н., 2: 487), без которых в мире Набокова нет ни жизни, ни искусства, ни творчества.

«*Защита Лужина*» оказалась не шахматным дебютом, обессмертившим имя его автора, а формулой оборонительной позиции героя – и по отношению к жизни, и по отношению к инобытию. И такая позиция не могла не привести к «обратному мату»¹⁵.

В следующем романе В. Сирина «Подвиг» (1932) – втором после «Защиты Лужина» произведении со сложившейся трехчастной структурой – происходит радикальная перестройка во взаимоотношениях героя с трехчастной моделью мироздания. Специфика «Подвига» заключается в том, что здесь *трехмерна* модель

¹² Гессе Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. СПб., 1994. С. 334.

¹³ Набоков В.В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. Т. 1. СПб., 1997. С. 453. Англоязычные произведения писателя цитируются по этому изданию с пометой Н1.

¹⁴ Набоков В.В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. Т. 5. СПб., 2004. С. 319–320. Русскоязычные произведения Набокова цитируются по этому изданию с пометой Н.

¹⁵ Набоков В.В. Предисловие к английскому переводу романа «Защита Лужина» («The Luzhin Defense») // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997. С. 53.

мира не внешнего, но внутреннего: Мартын Эдельвейс – первый из набоковских героев, в душе которого эта трехмерная структура бытия запечатлелась¹⁶. Все три структурных уровня органично соединяются в картинах жизни внутреннего мира героя – возникают синтезы, где предметы мира *физического* органично сплетаются с *мечтами* и *грезами*, а те, в свою очередь, навеяны впечатлениями *литературными*. Реальность материального мира сплетается с художественной, мечты и грезы почти всегда окрашены в краски метафикшна, а картина события из «жизни действительной» или воспоминание о нем, соседствуя со *сновидческими* авантюрными образами, обязательно **соседствуют с** призраками Тристана с арфой, Синдбада, Отелло, Байрона или зарисовками «из английских книг» (Н., 3: 101), а то вдруг возникнет русский пейзаж, подсвеченный пушкинской строкой.

Молодой герой поставлен в центр трехмерной структуры. Силы мироздания не ведут борьбу за душу и жизнь Мартына – он сам выбирает свой героический путь, приняв неординарное решение.

Качественные метаморфозы, в сравнении с «Защитой Лужина», претерпевают и сами структурные уровни романа. Реальность *эмпирическая* прекрасна, а герой наделен даром восторженно наслаждаться прелестью и очарованием бытия материального, всеми доступными радостями «жизни действительной». Отнюдь не в виде гнетущего, влекущего *рока* присутствует здесь реальность *метафизическая* – нет, это лишь увлекательные *грезы* и *мечты*, и лишь изредка – легкие знаки или дуновение извне, подталкивающие и намекающие, или более жестко пророчески предсказывающие...

Неоднозначны взаимоотношения героя с *креативно-литературным* уровнем романной структуры: несмотря на всепроникающую *металитературность* своего индивидуального сознания, у него отсутствует творческий дар. Сам Набоков этот изъян подчеркивал: «в множество даров, излитых мною на Мартына, я намеренно не включил талант»¹⁷. И все же главную роль в судьбе Мартына сыграли силы *метафизические*: висевшая над его кроватью нарисованная его бабушкой акварель – *картинка сказочного леса*, манившая и предсказывавшая, что он, как мальчик из детской книжки, войдет в оживший волшебный лес, – это доминантный *обрамляющий* мотив романа. Именно этот артефакт – акварель с изображением волшебного леса, подсвеченная сказочной историей о мальчике, который вошел в оживленный волшебником лес¹⁸, – фантастическим образом предугадал герою его путь. Рисуя эту картинку, бабушка Мартына вряд ли предвидела, «что в этой рождающейся зелени будет когда-нибудь плутать ее внук» (Н., 3: 100). Так две ипостаси реального мира – *физическая* и *метафизическая* – соединились в одну.

Роман «Камера обскура» (1933) в сравнении с «Защитой Лужина» и «Подвигом» представляет собой, с точки зрения модели взаимоотношений главного героя с *трехмерной* моделью мироздания, некий синтез: если в «Защите Лужина» три силы бытия боролись за главного героя и побеждали в конце концов силы *зла* – жестокий *шахматный рок*, а в «Подвиге» герой сам делал свой выбор, причем положительный – в сторону поступка *героического*, то в фокусе «Камеры обскура» герой, который на

¹⁶ Подробнее об этом см.: Злочевская А.В. Концепт героического в романе В. Набокова «Подвиг» // Вопросы литературы. 2019. № 6 (в печ.).

¹⁷ Набоков В.В. Предисловие к английскому переводу романа «Подвиг» («Glory») // В.В. Набоков: pro et contra. С. 73.

¹⁸ По мнению большинства исследователей, эта книжка – сказка Г.-Х. Андерсена «Оле-Лукойе», где гном-волшебник оживляет картинку, изображавшую темный лес, а мальчик входил в эту ожившую картину, как в настоящий лес (см., например: Долинин А.А., Утгоф Г. Примечания к роману «Подвиг»: Н., 3: 718).

протяжении всего повествования, делая свой выбор между *добром* и *злом*, вполне осознанно, как подчеркивает В. Сирин, избирает зло. Ведь «если б он не сделал того, чего раньше не делал никогда – попытки удержать мелькнувшую красоту, не сразу сдаться, чуть-чуть на судьбу принажать, – если б он второй раз не пошел в “Аргус”, то, быть может, ему удалось бы осадить себя вовремя» (Н., 3: 260). Этой фразой Автор предполагает для героя и возможность выбора положительного.

Несмотря на видимую тривиальность романа, как на уровне содержательном, так и в сфере художественных решений, его следует признать одним из оригинальнейших произведений В. Набокова / Сирина¹⁹.

Уровень событийно-эмпирический (сюжет и его перипетии, сценическое решение многих эпизодов, типажность персонажей и др.) до примитивности банален и, как ни парадоксально, наименее значим: выстраивается весьма банальный любовный треугольник *жена ← муж → любовница*. И решен конфликт предельно просто: «Любовь слепа» (Н., 3: 338), герой – простак, не видит, что его надувают, бросает прекрасную жену ради «дрянной девчонки» – за это его поражает слепота физическая.

Однако в ходе повествования в подтексте центрального конфликта «Камеры обскура», хотя далеко не простого, но все же вполне *эмпирического*, все отчетливее начинает просвечивать нечто *иррационально-мистическое*. Символика *ада* и *рая* пунктирно прочерчивает словесную ткань романа.

Креативно-эстетический нарративный пласт обретает доминантное значение. Внутренняя структура его трехуровневая: *масскультура* (*кинематограф*, *мюзик-холл*, *комиксы*) – искусство *реалистическое* – живопись «ранних итальянцев» (Н., 3:271). Причем образ каждого персонажа подсвечен своим видом искусства: Магда – *кинематограф*, Горн – *кинематограф* и *комиксы*, Зегелькранц – реализм, Аннелиза – раннее Возрождение. Образ самого Кречмара также связан с определенным типом живописи – глубоким, трагическим искусством Х. ван Р. Рембрандта и Ф. Гойи. Возникает и *металитературный подтекст* – произведения Л. Толстого о супружеской измене («Анна Каренина», «Дьявол»).

Здесь впервые у В. Набокова / Сирина возникает принцип корреляции *этического* – *трансцендентного* – *эстетического*.

Специфика образного решения этического конфликта романа в том, что он реализует себя в характерной для творческого мышления Набокова метафоре: *жизнь человеческая – произведение искусства*. И свой выбор Кречмар делает между предлагаемыми ему видами искусства – *кинематографом* и *комиксами*, с одной стороны, и возвышенным искусством раннего Возрождения, с другой, как между *адам* и *раем*, между добром и злом.

Особое место в процессе эволюции набоковского мистического метаромана занимает «Отчаяние» (1934): здесь писатель впервые опробовал новый для себя тип героя – не автобиографический, но *антигероя* и *антихудожника*²⁰. Это предопределило и специфическую модель отношений между героем и трехчастной структурой мироздания в целом. Такая модель для художественного мира В. Набокова / Сирина уникальна: она построена на отрицании.

Свои взаимоотношения с реальностью *метафизической* герой формулирует предельно четко: «Небытие Божье доказывается просто... Бога нет, как нет и бессмертия, – это второе чудовище можно так же легко уничтожить, как и первое» (Н., 3:

¹⁹ Подробнее об этом см.: Злочевская А.В. Трехмерная модель мира в романе В. Набокова «Камера обскура» // Русская словесность. 2018. № 1 (www.philol.msu.ru/~modern/index.php?page=1218).

²⁰ Такая трактовка образа героя «Отчаяния» далеко не общепринята в набоковедении. Многие критики и исследователи, как современники Набокова, так и в наше время, вполне серьезно пишут

457–458). Замечательно, что само религиозное *credo* Германа стоит в *отрицательной* форме. Не *бытие Божие* доказывается или опровергается, но утверждается *небытие*. Уже в посыле этой философской медитации проглядывает «безуминка».

Велик соблазн считать тезис о небытии Божьем, как и другие медитации героя-атеиста, собственно авторскими высказываниями. Ведь отношения с Богом, а с христианством в особенности, были у Набокова, мягко говоря, непростыми. Но достаточно обратить внимание на контекст религиозных инвектив Германа, чтобы все стало на свои места.

Ведь в сознании Германа Карловича атеизм вполне последовательно соседствует с восторженным отношением к коммунистическим идеям вообще и к Советской власти в частности, а также с софизмами в дарвинистском духе. Неразделимый симбиоз: атеизм + коммунистическая идеология + дарвинизм – таков, что две последние его составляющие в глазах В. Сирина безвозвратно компрометируют первую.

Однако Герман Карлович позиционирует себя не как атеиста и убийцу, но прежде всего как великого писателя. Генезис «Отчаяния» восходит к известному эссе Т. де Куинси «Убийство как одно из изящных искусств», а структурообразующей следует признать развернутую метафору *преступление / произведение искусства*²¹.

Чтобы опровергнуть тезис о герое «Отчаяния» как о настоящем художнике слова достаточно напомнить убийственную в глазах Набокова деталь: его герой не замечает различий между предметами. В то время как для истинного художника «всякое лицо – уникум» (Н., 3: 421), ибо он «видит именно разницу», а «сходство видит профан» (Н., 3: 421), Герман не замечает даже собственной неповторимой индивидуальности. Первый встречный бродяга, на его взгляд, как две капли воды похож на него – только ногти подстричь да пиджак переменить.

Такое же «неразличение предметов» в их индивидуальной неповторимости станет отличительной чертой мировосприятия Чернышевского в романе Федора Годунова-Черданцева («Дар»). Эта его *слепота*, житейская и эстетическая, станет ему тайной мезью богов.

Мотив *слепоты* развивает тему доминантную в «Камере обскура»²². Но если в предыдущем романе речь шла о *слепоте* моральной по преимуществу, то в «Отчаянии» мотив обретает оттенок креативно-эстетический.

Однако *слепота* креативно-эстетическая не просто одна из характеристик персонажа – она имеет глубокие корни в самой его личности: вокруг себя он не видит ничего, кроме себя прекрасного. Гипертрофированный эгоизм закрывает перед Германом возможность **воспринимать** окружающее. Он абсолютное не понимает людей, их психологии и движущих мотивов поведения. А ведь настоящий писатель должен уметь «влечь» в «чужую душу» и освоиться в ней! Герой «Отчаянии» – самовлюбленный, суперамбициозный эгоист с гипертрофированным

о трагедии Германа-художника. См.: Вейдле В.В. Сирин. «Отчаяние»; Ходасевич В. О Сирине // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997. С. 242–250; Жаккар Ж.Ф. Буквы на снегу, или Встреча двух означаемых в глухом лесу («Отчаяние» В. Набокова) // Жаккар Ж.Ф. Литература как таковая. От Набокова к Пушкину. Избранные работы о русской словесности. М., 2011. С. 39–56 и др. Однако большинство современных крупных исследователей: Б. Бойд, С. Давыдов, Г. Барабтарло, А. Долинин и др. – видят в герое «Отчаяния» слабоумного безумца и деспота, самовлюбленного мещанина и амбициозного графомана, существо крайне несимпатичное.

²¹ См., например: Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб.: Кирцидели, 2004. С. 66; Жаккар Ж.Ф. Буквы на снегу, или Встреча двух означаемых в глухом лесу. С. 51.

²² Об этом см., например: Долинин А.А. Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове. СПб., 2004. С. 98. Очевидно также и развитие темы *кинематографа*.

тщеславием, глубоко и искренне презирающий людей, и это наглухо закрывает перед ним дверь, ведущую в открытый мир творчества.

Если «неразличение предметов» отрицает способность Германа к творчеству без-условно, то другая отличительная черта его «таланта» может быть осмыслена двояко. Доминанту творческого дара Германа сформировала, по его собственному признанию, *легкая, вдохновенная лживость* (Н., 3: 398), а одна из «главных черт» его – «склонность к ненасытной, кропотливой лжи» (Н., 3: 425). По мнению некоторых авторов, эта черта – признак художественного дара²³. В самом деле, ведь и Набоков утверждал, что в основе искусства лежит «обман» (см. Интервью Би-би-си, 1962 г.: Н1., 2: 569)²⁴.

Необходимо, однако, различать «обман» художественного вымысла и *лживость*: первый «становится эквивалентом *правды*»²⁵, ибо творит новые миры, – *ложь* разлагает бытие.

Все это дает образ не только *антигероя*, но прежде всего именно *антихудожника*, ибо, как справедливо отмечает А.А. Долинин, «весь комплекс идей, исповедуемых и воплощаемых Германом, восходит к тем течениям в искусстве и философии, с которыми Набоков последовательно боролся, и, делая их носителем самодовольного “слеппа”, негодяя и убийцу, он дискредитирует чуждые ему принципы, неявно противопоставляя миметической типизации, “жизнетворчеству” и нарциссистскому самовыражению свою собственную “игру в человечки”»²⁶.

Другая важная ипостась *креативно-художественного* структурного пласта «Отчаяния», на которую обращали внимание все исследователи романа, – *интертекстуальность*, его сверхнасыщенный и разнообразный *металитературный* подтекст²⁷.

В «Отчаянии» Набоков с гениальной последовательностью и органичностью применил совершенно новый принцип создания образа героя: автор окружает своего персонажа системой *реминисцентных зеркал*, каждое из которых высвечивает то, что созвучно творческому мирозерцанию того или иного великого писателя. Сам Набоков выступает в роли дирижера, управляющего полифонической симфонией реминисцентных отражений, складывающихся наконец в целостный образ *героя своего времени Пушкина, Гоголя и Достоевского* – пошлого средневропейского обывателя, буруеваемого манией величия и жадой публичной славы²⁸.

Если художественный мир Пушкина, к которому герой, видимо, благожелателен (хотя напомним: еще в юности он совершил самое страшное в мире Набокова преступление – исковеркал сюжет пушкинского «Выстрела»), нравственно выталкивал его, то мир Достоевского отрицает его. Незамечаемый Германом гоголевский мир отражает его истинный, карикатурно-уродливый образ, обличая абсолютную духовную нищету этого *безумца* и тайно высвечивая нравственную первопричину распада этой личности – малообоснованное чувство превосходства над людьми.

²³ См., например: Жаккар Ж.-Ф. Буквы на снегу, или Встреча двух означаемых в глухом лесу. С. 56.

²⁴ См. также: Набоков В.В. О хороших читателях и хороших писателях // Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 24.

²⁵ Жаккар Ж.-Ф. Буквы на снегу, или Встреча двух означаемых в глухом лесу. С. 56.

²⁶ Долинин А.А. Истинная жизнь писателя Сирина. С. 103.

²⁷ Из наиболее интересных на эту тему работ последних лет см.: Жаккар Ж.-Ф. Буквы на снегу, или Встреча двух означаемых в глухом лесу. С. 47–51; Егорова Е.В. Игра слов в романе В.В. Набокова «Отчаяние» // Русская речь. 2012. № 2. С. 26–35; Скопечная О. Русский параноидальный роман: Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков. М., 2015.; Вайскопф М. Продление романтизма: интертекстуальные микросюжеты в предвоенной прозе Набокова (введение в тему) // Филологический класс. 2018. № 4. С. 29–33.

²⁸ См.: Злочевская А.В. Парадоксы «игровой» поэтики В. Набокова (на материале повести «Отчаяние») // Филологические науки. 1997. № 5. С. 3–12.

Метареальность для Германа закрыта: несостоятельность его как творца очевидна даже ему самому, а *интертекстуальный подтекст* в виде поставленных Автором *реминисцентных зеркал*, обличая и осмеивая, героя с этого уровня бытия выталкивает.

Всепроникающая *лживость* царит в нарративе Германа Карловича, и это включает его – сознание и само бытие – в «эхокамеру» *лжи и обмана*. *Мистификация* – ключевая характеристика и мироощущения героя, и его художественного стиля. Отсюда предельная размытость картины *физического* мира как в его воображении, так и в его повествовании.

Отчаяние героя В. Сирина поистине экзистенциальное, ибо личность с такими, как у него, нравственно-психологическими характеристиками, не существует: ей закрыт путь как в «потусторонность», так и в *метареальность*, а бытие ее в материальном мире настолько размыто, лишено действительных очертаний, что признать его реальным невозможно.

В итоге герой-повествователь предстает в «Отчаянии» как *мистификация*, нечто фиктивное, несуществующее. Но «несуществующее» не в том общеэстетическом смысле, что всякое искусство, настоящее в особенности, – творение «кажيمостей» (Гегель), ибо созданный писателем художественный мир не существует «в первичной реальности», но «в воображении – в замещающей (вторичной) реальности»²⁹, а следовательно, обман, сотворенный художником мир по определению есть «кажимость». Герман Карлович «не существует» потому, что он *антигерой* и *антихудожник*, а значит, ему нет места ни в одной из трех реальностей, ибо он закрыл их для себя сам: от Бога и бессмертия, т. е. «потусторонности», отказался, свое «искусство» основал на лжи, а тем самым размыл и разрушил образ мира *эмпирического*.

Недаром в течение нескольких лет его мучает кошмарное сновидение: «будто нахожусь в длинном коридоре, в глубине – дверь, – и страстно хочу, не смею, но наконец решаюсь к ней подойти и ее отворить; отворив ее, я со стоном просыпался, ибо за дверью оказывалось нечто невообразимо страшное, а именно: совершенно пустая, голая, заново выбеленная комната, – больше ничего, но это было так ужасно, что невозможно было выдержать» (Н., 3: 424). В тот «незабвенный день», когда Герман встретил своего двойника – свою точную копию, «комната оказалась не пуста, – там встал и пошел мне навстречу мой двойник. Тогда оправдалось все... Герман нашел себя» (Н., 3: 425).

Надо признать: способ утвердить себя, доказать свое существование, мягко говоря, странный – найдя себе замену в виде двойника! Но и двойник оказался мнимым – просто безработный бродяга, абсолютно на рассказчика не похожий.

В итоге Герман Карлович *по exist* – в этом источник и первопричина его экзистенциального отчаяния.

О том, что действительно *существует*, а что лишь призрак, – следующий роман В. Сирина, «Приглашение на казнь» (1935–1936)³⁰.

Здесь два вида креации: плотоядное «кустарное искусство» и творчество, пронизанное флюидами «потусторонности», и они соотносимы с божественным и дьявольским типами творения. Бог при Купине назвал себя Моисею: «Я есмь Су-

²⁹ Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы: В 2 т. Т. 1. М., 2004. С. 50.

³⁰ Подробнее об этом см.: Злочевская А.В. «Оптическая» образность в романах Е. Замятина «Мы» и В. Набокова «Приглашение на казнь» // Литература. 2009. № 15. С. 18–22; Злочевская А.В. Роман В. Набокова «Приглашение на казнь»: духовная индивидуальность в фокусе метафизических и металитературных проблем // Stephanos. 2017. № 5(25). С. 9–28.

щий» (Исх., 3.14). И только Он может творить истинно существующее. Человека создал Бог, вдохнув в плоть дух. Дьявол в состоянии порождать лишь миражи, в том числе материальные, поскольку духа он в себе не имеет. Подобно Богу, настоящий художник создает нечто истинно сущее, хотя и бесплотное.

И вновь принципиальное изменение модели взаимоотношений героя с трехмерной структурой реального мира. После как бы *несуществующего* Германа Карловича, героя-мистификации и мистификатора, – Цинциннат Ц., который оказывается единственным истинно существующим среди окружающих его карикатурных призраков.

Цинциннат Ц. – первый у Набокова герой-победитель. Он не совершил ни самоубийства (как Лужин), ни убийства (как Герман в «Отчаянии»), не идет сознательно на смерть, отправившись нелегально в Россию через границу (как Мартын Эдельвейс в романе «Подвиг»), не совершил сознательного выбора в сторону греха и предательства (как Кречмар в «Камере обскура»), но вполне осознанно и по собственной воле сделал спасительный для себя выбор – в сторону свободы и бессмертия.

В «Приглашении на казнь» в аллегорической форме воссоздана модель бытия индивидуального сознания сильной духовной личности – в центре трехчастной картины мира: в фокусе сплетения *эмпирической* – *трансцендентной* – *металитературной* реальностей. Набоковский герой оказывается не жертвой, не безвольной игрушкой трех сил мироздания, но сам порывает с миром материальной иллюзии и переходит на уровень «действительного» металитературного инобытия.

Бесспорно, высшая точка набоковской *мистической метапрозы* русскоязычного периода – роман «Дар» (1938)³¹.

Роман «Дар» – одно из тех произведений, где автор предлагает читателю весьма заманчивую игру: заглянуть в «святая святых» творческой лаборатории сочинителя и, пройдясь по ее лабиринтам, приоткрыть дверь в «тринадцатую комнату» бытия индивидуального сознания художника-демиурга. Акт творения – это рождение новой «живой жизни» в воображении художника, а высшая цель искусства – создание новой, художественной реальности, не менее действительной, чем мир материальный. Так появляется на свет произведение, которое, подобно Вселенной, возникло по воле автора в результате *управляемого взрыва*³². Свершается «волшебство» – и рождаются новые миры, весь *сор жизни* «путем мгновенной алхимической перегонки, королевского опыта, становится чем-то драгоценным и вечным» (Н., 4: 344).

Доминантой творческого процесса оказывается креативная память, во всей ее многоликости. Если непосредственная память о событии творит иллюзию жизнеподобия, то остальные ипостаси Мнемозины: креативная, мистико-трансцендентная и культурно-реминисцентная – ткut волшебную ткань художественной сказки.

Если в «Подвиге» *трехмерность* бытия была запечатлена в душе главного героя, лишенного творческого дара, то в «Даре» она структурирует «внутреннюю форму» Мнемозины: память *эмпирическая* – *трансцендентная* – *креативно-металитературная*. А Мнемозину заключает в своем индивидуальном сознании писатель-демиург.

³¹ Подробнее об этом см.: Злочевская А.В. Креативная память как доминанта творческого процесса в романе В. Набокова «Дар» // Вопросы литературы. 2012. № 4. С. 88–113.

³² Набоков В.В. Джейн Остен // Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. С.3 7.

Трехмерная креативная память **творит** специфический стиль набоковской прозы – верность правде жизни в органичном сплаве с вымыслом и иррационально-трансцендентными прозрениями художника-демиурга.

Одновременно и в глубинной взаимосвязи с эволюцией трехчастной модели мироздания и ее взаимодействия с героем развивались и приемы сотворения образа Автора и организации его присутствия в тексте.

В лекции о Флобере Набоков с сочувственным восхищением цитирует строки из письма автора «Мадам Бовари»: «Сегодня... я был (мысленно. – *В.Н.*) одновременно мужчиной и женщиной, любовником и любовницей и катался верхом в лесу осенним днем среди пожелтевших листьев; я был и лошадьми, и листьями, и ветром, и словами, которые произносили влюбленные, и румяным солнцем»³³. Вслед за Флобером Набоков так формулирует *идеальную* форму присутствия автора в произведении: «...подобно Всевышнему, писатель в своей книге должен быть нигде и повсюду, невидим и вездесущ... даже в произведениях, где автор идеально ненавязчив, он тем не менее развешен по всей книге и его отсутствие оборачивается неким лучезарным присутствием. Как говорят французы, “il brille par son absence” – “блистает своим отсутствием”»³⁴.

Наиболее полно принцип организации художественного целого, когда точку зрения автора мы «видим как будто всюду и в то же время нигде»³⁵, – реализует себя в мире самого Набокова. Здесь создатель романа – Бог этого мира, «абсолютный диктатор» и «безраздельный монист» (Н1., 3: 596, 614). Творец живет в каждом из своих созданий, но при этом, предоставляя им видимую свободу и не показывая своего «лица», любовно и ненасильственно управляет их жизнью. Принцип «растворенности» автора в своих героях присущ поэтике Набокова³⁶.

Сложная, порой запутанная и хитроумная игра масками *автора, рассказчика и героя* – один из излюбленных приемов Набокова и имеет у него серьезное философское и эстетическое обоснование: «Любая душа может стать твоей, если ты уловишь ее извивы и последуешь им» (Н1., 1: 191). Смысл творчества в том, чтобы «сознательно жить в любой облюбованной тобою душе – в любом количестве душ – и ни одна из них не сознает своего переменяемого бремени» (Н1., 1: 191). Так автор осуществляет «идею эстетической любви»³⁷.

Набоковское понимание позиции автора в художественном произведении коррелирует с эстетической концепцией М.М. Бахтина, разработанной в труде «Автор и герой в эстетической деятельности», а по существу, предвосхищает основные ее положения, поскольку эта работа Набокову была неизвестна. «Сознание автора, – писал М.М. Бахтин, – есть сознание сознания, то есть объемлющее сознание героя и его мир сознание, объемлющее и завершающее это сознание героя моментами, принципиально трансгредиентными ему самому, которые, будучи имманентными, сделали ли бы фальшивыми это сознание»³⁸.

³³ Набоков В.В. Гюстав Флобер // Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. С. 220.

³⁴ Набоков В.В. Гюстав Флобер. С. 144–145.

³⁵ Pechal Z. Описание мира романа Владимира Набокова // Rossica Olomucensia XXXI. Olomouc, 1993. S. 35.

³⁶ См.: Злочевская А.В. Роман В. Набокова «Бледное пламя»: загадка эпитафии – тайна авторства // Вестник Московского университета. Серия 9, Филология. 2002. № 5. С. 43–54; Пехал З. Роман Владимира Набокова: прием просвечивания как элемент композиционной и стилиевой // Tradície a perspektívy rusistiky. Bratislava, 2003. S. 283–290.

³⁷ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 13.

³⁸ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 14.

В первом романе со сложившейся трехуровневой внутренней структурой, в «Защите Лужина», в образе Автора реализует себя высший, в сравнении с «пошлым» писательством Лужина-старшего и творчеством его шахматиста сына, срез креативно-художественного пласта произведения.

Автор, его воля, позиция по отношению к происходящему и отношение к персонажам «просвечивают» сквозь повествовательную ткань романа. Варианты тайного, – при этом, однако, вполне определенно ощутимого, – присутствия Автора в тексте разнообразны. Это и мелькнувший личный «заместитель» – «лысый долговязый господин, обладатель ленивого голоса» (Н., 2: 428), который подсказывает своему герою, что рассказы школьного приятеля – вранье. И тот трансцендентный его призрак, чья «незримая рука» держала во время венчания «венец, передает его другой тоже незримой руке» (Н., 2: 415)³⁹. Та же «незримая рука» указала герою тот самый курорт, где он встретился со своей будущей женой. И тогда становится очевидным, что «безымянная русская» Лужину для спасения и приобщения к «живой жизни» послана Автором. А возможно, и тот мальчишка, бросивший в Лужина «камушек», в котором сам герой весьма проникательно увидел амура, – это тоже был Автор?

Однако главный прием выражения авторской позиции в романе – наррация. Это Автор-повествователь в рассказ об отчужденном существовании Лужина в продолжение всего «дошахматного» периода вкрапляет замечания о том прекрасном, что происходило в это время в природе, в мире «живой жизни», и замечает: «сама жизнь проглядела» Лужина (Н., 2: 359). И, наконец, именно *повествователь* создает образ «милого» Лужина – то непосредственно, а иногда – переселившись в «безымянную русскую».

В «Подвиге» кардинальную перестройку претерпела модель взаимоотношений героя не только с *трехчастной* структурой реальности, но и с самим Автором.

Нарративная модель набоковских романов имеет одну особенность: герои, типологически близкие автору – в интеллектуальном, моральном и духовном плане (Годунов-Чердынцев, Адам Круг, Себастьян Найт, Пнин), обычно включены в кругозор объективного (и сочувствующего) повествования. Напротив, субъективированное повествование используется для «освоения» изнутри «чужого» сознания, цель его – исследование психологии личности с иным, чем у автора, типом сознания – Смуров («Соглядатай»), или маргинально-криминальным – Герман («Отчаяние»), Гумберт Г. («Лолита»). Парадокс наррации Набокова / Сирина в том, что в его мире повествование от третьего лица, как ни удивительно, сближает героя с его Создателем.

В «Подвиге» повествование ведется исключительно от третьего лица – «от имени автора, как бы невидимого, но всеведущего существа»⁴⁰. Больше того, не только обо всем, что происходит в жизни Мартына Эдельвейса, но и о его чувствах, переживаниях, впечатлениях и мыслях читатель узнает от повествователя. Собственно герою принадлежат лишь короткие реплики в диалогах. В результате «цветистый» стиль сочинителя с лихвой компенсирует отсутствие художественного «таланта» у героя. Более того, начатки сочинительства у героя словно прорастают в писательский дар Автора. Возникает эффект почти полного слияния героя и Автора. И все же граница между ними остается – потому что герою предназначено выполнить то, что предначертал ему Автор.

³⁹ См.: Найман Э. Литландия: аллегорическая поэтика «Защиты Лужина» // Новое литературное обозрение. 2002. № 54. С. 44.

⁴⁰ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 7. Л., 1973. С. 146.

Исследователи уже давно отмечали сродство финала «Подвига» с предощущаемой трагической развязкой одного из стихотворений В. Сирина – «Расстрел» (1927). В «Подвиге» Набоков сублимировал свою тайную мечту и одновременно кошмар ночного сновидения о возвращении на родину.

«Подвиг» героя в том, что он осуществил тайное и неистребимое, несмотря на всю неосуществимость и смертельную опасность этого предприятия, – стремление всех русских «в рассеянии сущих», и Автора в том числе, вернуться в Россию. Отсюда оптимистический пафос романа: энергия молодости совершает прорыв в общем настроении безысходного уныния, в котором пребывает русская эмиграция.

И все же этот прорыв возможен только в трехуровневой модели *мистической метапрозы*, когда реальность мира *физического* оплодотворена *метафизическими* прозрениями Автора и закреплена в реальности *художественного* текста.

После максимальной близости Автора к своему герою в «Подвиге» и в «Камере обскура» Создатель дистанцируется от него, как бы ожидая, каким окажется нравственный выбор персонажа. Способы выражения авторской позиции здесь близки к традиционным (непосредственные комментарии Автора по поводу переживаний героев и их поступков, то, что он организует событие нравственного выбора героя, и др.), а в то же время не совсем обычны.

К приемам оригинальным следует отнести прежде всего саму постановку «голоса» Автора: его лик «просвечивает» сквозь повествовательную ткань романа. Чрезвычайно важна в романе роль цветовой палитры, которая выполняет многообразные смысловые функции. Доминантная роль принадлежит кинематографической образности, причем парадоксальным образом здесь органично соединились два, казалось бы, противоположных приема: «стоп-кадр»⁴¹ и «скользящее око» всевидящего повествователя⁴².

Типология образа главного героя «Отчаяния», *антигероя* и *антихудожника*, предопределила выбор модели повествования в форме *Ich-Erzählung*⁴³. Однако у В. Набокова / Сирина повествование от первого лица не сближает героя и Автора, а оказывается, напротив, приемом остранения и изоляции. «Некоторые мои персонажи, – так объяснял сей парадокс писатель, – без сомнения, люди прегадкие, но... они вне моего Я, как мрачные монстры на фасаде собора – демоны, помещенные там, только чтобы показать, что изнутри их выставили» (Н1., 2: 577).

Здесь, однако, возникает вопрос: как автор выражает свою эτικο-философскую позицию, свое отрицательное отношение к герою, если в тексте его голос, даже в виде каких-то «намекающих» образных деталей в нарративе от третьего лица, отсутствует?

В. Набоков / Сирин – один из самых активных последователей столь нелюбимого им Достоевского в области применения «диалогизированного», или «двуголосого» слова⁴⁴, когда слово персонажа несет в себе информацию двойственную: то, что вкладывает в нее герой, и то, что утверждается как истина Автором.

Нарративная стратегия «двуголосого» слова создает эффект двойственности повествовательной ткани романа, когда «за предлагаемым образом что-то постоянно просвечивает и образуется новое эстетическое пространство»⁴⁵. В «диалогизированном» слове рядом с голосом рассказчика явственно слышен «второй голос» Автора⁴⁶,

⁴¹ См., например: *Букс Н.* Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. М., 1998. С. 109–110 и др.

⁴² *Набоков В.В.* Лаура и ее оригинал. СПб., 2009. С. 143.

⁴³ В строгом смысле первой пробой был «Соглядатай», но то была повесть.

⁴⁴ См.: *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 97–124.

⁴⁵ *Лехал З.* Прием парафраза Владимира Набокова («Отчаяние») // *Rossica Olomucensia*. 2008. № 1. С. 50.

⁴⁶ Там же. С. 43–50.

иронично подсвечивающий повествование в форме *Ich-Erzählung*. Именно «двуголосое» слово превращает Германа Карловича в рассказчика «недостоверного».

«Рассказчик, – пишет Ж.-Ф. Жаккар, – может сделать абсолютно все, что хочет, со своими персонажами и что вполне в его власти заставить читателя поверить любому обману»⁴⁷. Это далеко не так. Если повествование ведется от лица «недостоверного рассказчика», читатель склонен не верить ни одному его слову. А Герман Карлович, безусловно, рассказчик «недостоверный»: и потому, что представляет собой личность крайне малосимпатичную, а главным образом потому, что постоянно и с гордостью декларирует свою *лживость*, подчеркивая желание «надуть» своего читателя. Понятно, что такого рассказчика читатель склонен понимать исключительно в обратном смысле.

Зато «второй голос» Автора звучит тем более убедительно, что свое присутствие он организует деликатно и ненавязчиво (образный мотив *ветра*⁴⁸, «водяные знаки», маркирующие авторское присутствие» в тексте: *набок, сирень, фиалки* и др.⁴⁹).

Цинциннат Ц. – главный герой «Приглашения на казнь», судя по нарративной модели, авторское слово, в форме косвенно-прямой речи, словно вплывает в текст героя, на ходу переплавляясь в него, занимает среднее положение между героями близкими и чуждыми авторскому сознанию.

В художественном мире Набокова не стирается, но превращается в некую расплывчатую, прерывистую линию непреодолимая в «обычном» произведении граница между его «внутренним миром», где обитают исключительно вымышленные персонажи, и миром «внешним» – Автора, человека и сочинителя и его читателя. В момент своей «смерти» набоковский герой совершает переход из «внутреннего мира» романа на уровень «внешний» – бытия сознания Автора и читателя. И, присоединившись к подобным ему «любимым» героям своего Творца, обретает бессмертие.

Автор же в финале окончательно утверждает себя в позиции Демиурга своего художественного мира.

Наиболее сложно структурирована повествовательная модель «Дара». Здесь органично взаимодействуют нескольких приемов:

- расщепление «голоса» одного персонажа на несколько: разговор с самим собой на два и более голоса;
- перемежение-смешение повествования первого – второго – третьего лица, вкрапление авторского слова в основной поток наррации;
- использование *implicit'a* и *explicit'a* как способов выражения авторской позиции.

Доминантным, однако, следует признать прием, ранее, кроме меня, никем не отмеченный и не описанный; назовем его «переадресованным авторством»: Автор в этом случае представляет сочиненный им макротекст сквозь призму креативного мироощущения своего «представителя» – писателя Федора Годунова-Чердынцева, в то время как самого себя Набоков выводит в образе лишь мелькнувшего персонажа, писателя Владимира.

Лик Автора в макротексте «Дара» «просвечивает» сквозь видимо господствующий слой наррации героя – его «представителя»⁵⁰, проявляя себя многообразно и изобретательно. А читателю, в духе столь любимой Набоковым игровой поэтики, предлагается его найти⁵¹.

⁴⁷ Жаккар Ж.Ф. Буквы на снегу, или Встреча двух означаемых в глухом лесу. С. 46.

⁴⁸ См.: Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. С. 57–59 и др.

⁴⁹ Егорова Е.В. Игра слов в романе В.В. Набокова «Отчаяние». С. 31–31 и др.

⁵⁰ См.: Набоков В.В. Чарлз Диккенс // Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 145.

⁵¹ Подробнее об этом см.: Злочевская А.В. Роман Владимира Набокова «Дар»: загадка авторства и парадоксы наррации // Филологические науки. 2014. № 4. С. 64–77.

Анализ внутренней структуры русскоязычных романов В. Набокова / Сирина, ее модификаций в процессе эволюционного движения позволяют не только осмыслить закономерности развития творческого стиля писателя, но и лучше понять само его миропонимание, проникнуть в его существо. Исследование формального уровня, как всегда, выводит нас на более глубокое постижение содержания.

Выстраивая в своих романах серию различных моделей взаимоотношений между героем и трехуровневой структурой бытия, В. Набоков / Сирин, анализируя возможные ее вариации и трансформации, ищет модель оптимальную. Так писатель решает один из центральных вопросов философии – о месте человека в мире, а поиск в области художественного стиля и форм обретает философский смысл и содержание.

Мышление Набокова, писателя и энтомолога, как известно, органично соединило художественный и научный методы познания мира. «Точность поэзии, – говорил Набоков своим студентам, – в сочетании с научной интуицией – вот, как мне кажется, подходящая формула для проверки качества романа... Какое совокупное впечатление производит на нас великое произведение искусства? ...Точность Поэзии и Восторг Науки... упоение чистой наукой бывает не менее сладостно, чем наслаждение чистым искусством»⁵².

В своих романах русскоязычного периода В. Сирин словно проводит серию строго продуманных научных экспериментов в поисках обретения истинной позиции человека в мире: от модели *жертвы* мироздания в «Защите Лужина», через различные варианты совершения человеком нравственного выбора в сторону доблестного поступка, свободы и бессмертия *добра* – в «Подвиге», а затем в «Приглашении на казнь», или греха, предательства и смерти – в «Камере обскура», к исследованию двух типов художника: лжетворца в «Отчаянии» и настоящего – в «Даре». Собственно, противопоставление искусства истинного ложному отчетливо прослеживается на протяжении всего творчества В. Набокова / Сирина: во всех его романах внутренняя структура пласта *креативно-художественного* двояка: есть искусство, а есть лжеискусство.

В последнем романе русскоязычного периода *креативно-эстетический* уровень художественного космоса В. Набокова / Сирина поглощает, вбирая и всецело подчиняя себе, две другие части *трехмерной* структуры бытия. Сознание героя-писателя, Федора Годунова-Чердынцева, объемлет космос бытия, но, в свою очередь, по принципу «матрешки» включено в сознание «представителя» Автора – писателя Владимирова. Благодаря приему «переадресованного авторства» образ Автора выстраивается по схеме: Набоков («внешний» мир романа) – Владимирова и Годунов-Чердынцев («внутренний» мир).

Только творческая личность может быть счастлива в этом мире, ибо лишь ей подвластно мироздание во всех трех его ипостасях. Таков этический и философский вывод исканий В. Набокова / Сирина.

20 июня 2019

⁵² Набоков В.В. О хороших читателях и хороших писателях; Чарлз Диккенс; L'Envoi // Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. С. 29, 179, 478.

ЛИТЕРАТУРА

- Hutcheon L.* Narcissic Narrative: The Metafictional Paradox. London; New York, 1984. 176 p.
- Pechal Z.* Описание мира романа Владимира Набокова // *Rossica Olomucensia XXXI*. Olomouc, 1993. S. 25–36.
- Пехал З.* Роман Владимира Набокова: прием просвечивания как элемент композиционной и стилевой // *Tradície a perspektívy rusistiky*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2003. S. 283–290.
- Пехал З.* Прием парафраза Владимира Набокова («Отчаяние») // *Rossica Olomucensia*. 2008. № 1. S. 43–50.
- Waugh P.* Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London; New York: Methuen, 1984. 186 p.
- Александров В.Е.* Набоков и потусторонность: Метафизика, этика, эстетика. СПб.: Алетейя, 1999. 320 с.
- Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 7–180.
- Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979. 320 с.
- Бойд Б.* Владимир Набоков. Американские годы. Биография. М.: Независимая газета; СПб.: Симпозиум, 2004. 948 с.
- Бойд Б.* Владимир Набоков. Русские годы. Биография. М.: Независимая газета; СПб.: Симпозиум, 2001. 695 с.
- Бойд Б.* Метафизика Набокова: Ретроспективы и перспективы // Набоковский вестник. В.В. Набоков и Серебряный век. СПб.: Дорн, 2001 С. 146–155.
- Букс Н.* Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. М.: Новое литературное обозрение, 1998. 199 с.
- Вайскопф М.* Продление романтизма: интертекстуальные микросюжеты в предвоенной прозе Набокова (введение в тему) // *Филологический класс*. 2018. № 4. С. 29–33.
- Вейдле В.В.* Сириин. «Отчаяние» // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб.: Русский христианский гуманитарный институт, 1997. С. 242–244.
- Гессе Г.* Собр. соч.: В 4 т. СПб.: Северо-Запад, 1994.
- Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб.: Кирцидели, 2004. 158 с.
- Долинин А.А.* Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове. СПб.: Академический проект, 2004. 401 с.
- Долинин А.А., Утгоф Г.* Примечания к роману «Подвиг» // Набоков В.В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. Т. 3. СПб.: Симпозиум, 2006. Т. 3. С. 714–742.
- Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
- Егорова Е.В.* Игра слов в романе В.В. Набокова «Отчаяние» // *Русская речь*. 2012. № 2. С. 26–35.
- Жаккар Ж.Ф.* Буквы на снегу, или Встреча двух означаемых в глухом лесу («Отчаяние» В. Набокова) // Жаккар Ж.Ф. Литература как таковая. От Набокова к Пушкину. Избранные работы о русской словесности. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 39–56.
- Злочевская А.В.* Парадоксы «игровой» поэтики В. Набокова (на материале повести «Отчаяние») // *Филологические науки*. 1997. № 5. С. 3–12.
- Злочевская А.В.* «Оптическая» образность в романах Е. Замятина «Мы» и В. Набокова «Приглашение на казнь» // *Литература*. 2009. № 15. С. 18–22.
- Злочевская А.В.* Роман В. Набокова «Бледное пламя»: загадка эпиграфа – тайна авторства // *Вестник Московского университета. Серия 9, Филология*. 2002. № 5. С. 43–54.

Злочевская А.В. Креативная память как доминанта творческого процесса в романе В. Набокова «Дар» // Вопросы литературы. 2012. № 4. С. 88–113.

Злочевская А.В. Роман Владимира Набокова «Дар»: загадка авторства и парадоксы наррации // Филологические науки. 2014. № 4. С. 64–77.

Злочевская А.В. Роман В. Набокова «Защита Лужина». Загадка героя и проблемы творчества // Вопросы литературы. 2017. № 5. С. 288–318.

Злочевская А.В. Трехмерная модель мира в романе В. Набокова «Камера обскура» // Русская словесность. 2018. № 1 (см. также: www.philol.msu.ru/~modern/index.php?page=1218)

Злочевская А.В. Роман В. Набокова «Приглашение на казнь»: духовная индивидуальность в фокусе метафизических и металитературных проблем // Stephanos. 2017. № 5(25). С. 9–28.

Злочевская А.В. «Мистическая метапроза» XX века: генезис и метаморфозы (Герман Гессе – Владимир Набоков – Михаил Булгаков). М.: АЛМАВЕСТ, 2018. 280 с.

Злочевская А.В. Концепт героического в романе В. Набокова «Подвиг» // Вопросы литературы. 2019. № 6 (в печ.).

Зусева-Озкан В.Б. Поэтика метаромана («Дар» В. Набокова и «Фальшивомонетчики» А. Жида в контексте литературной традиции). М.: Русский гос. гуманитарный ун-т, 2012. 231 с.

Зусева-Озкан В.Б. Историческая поэтика метаромана. М.: Русский гос. гуманитарный ун-т, 2014. 487 с.

Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997. 317 с.

Набоков В.В. Предисловие к английскому переводу романа «Защита Лужина» («The Defense») // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб.: Русский христианский гуманитарный институт, 1997. С. 52–55.

Набоков В.В. Предисловие к английскому переводу романа «Подвиг» («Glory») // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб.: Русский христианский гуманитарный институт, 1997. С. 71–74.

Набоков В.В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 1997–1999.

Набоков В.В. О хороших читателях и хороших писателях // Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. М.: Независимая газета, 1998. С. 23–29.

Набоков В.В. Чарлз Диккенс / Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. М.: Независимая газета, 1998. С. 101–180.

Набоков В.В. Гюстав Флобер // Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. М.: Независимая газета, 1998. С. 183–242.

Набоков В.В. L'Envoi // Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. М.: Независимая газета, 1998. С. 477–478.

Набоков В.В. Лаура и ее оригинал. СПб.: Азбука-классика, 2009. 151 с.

Набоков В.В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2001–2004.

Набокова Вера. Предисловие // Набоков В. Стихи. Анн Арбор: Ардис, 1979 (nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/nabokova-predislovie-k-sborniku-stihi.htm).

Найман Э. Литландия: аллегорическая поэтика «Защиты Лужина» // Новое литературное обозрение. 2002. № 54. С. 46–78.

Носик Б. Мир и дар Владимира Набокова: первая русская биография. СПб.: Пенаты, 1995. 549 с.

Сегал Д.М. Литература как охранная грамота // Slavica Hierosolymitana. 1981. Vol. V–VI. P. 151–244.

Сегал Д.М. Литература как вторичная моделирующая система // *Slavica Hierosolymitana*. 1979. № 4. Р. 1–35.

Сконечная О. Русский параноидальный роман: Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 251 с.

Степанян К.А. Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. СПб.: Крига, 2010. 398 с.

Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы: В 2 т. М.: Academia, 2004.

Ходасевич В. О Сирине // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб.: Русский христианский гуманитарный институт, 1997. С. 244–250.

Штекль А. История средневековой философии. СПб.: Алетейя, 1996. 307 с.

REFERENCES

Hutcheon L. (1984) *Narcissic Narrative: The Metafictional Paradox*. London; New York. 176 p.
Pechal Z. Description of Universe of Vladimir Nabokov's Novel. In: *Rossica Olomucensia XXXI*. Olomouc, 1993, ss. 25–36.

Pechal Z. A Novel of Vladimir Nabokov: The Method of Radioscopy as an Element of Composition and Style. In: *Tradície a perspektívy rusistiky*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2003, ss. 283–290.

Pechal Z. A Paraphrase as a Method of Vladimir Nabokov ("Despair"). *Rossica Olomucensia*. 2008. No 1, ss. 43–50.

Waugh P. (1984) *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London; New York: Methuen. 186 p.

Aleksandrov V.E. (1999) *Nabokov and Otherworldliness: Metaphysics, Ethics, Aesthetics*. St.-Petersburg. Aleteya Publ. 320 p.

Bakhtin M.M. An Author and a Hero in Aesthetic Activity. In: Bakhtin M.M. *Aesthetics of Verbal Art*. Moscow. Iskusstvo Publ. 1979, pp. 7–180.

Bakhtin M.M. (1979) *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Moscow. Sovetskaya Rossiya Publ., 320 p.

Boyd B. (2004) *Vladimir Nabokov: The American Years. Biography*. Moscow. Nezavisimaya Gazeta Publ.; St.-Petersburg. Simpozium Publ. 948 p.

Boyd B. (2001) *Vladimir Nabokov: The Russian Years. Biography*. Moscow. Nezavisimaya Gazeta Publ.; St.-Petersburg. Simpozium Publ. 695 p.

Boyd B. Nabokov's Metaphysics: Retrospectives and prospects. In: *Nabokov's Bulletin*. V.V. Nabokov and Silver Age. St.-Petersburg. Dorn Publ. 2001, pp 146–155.

Buhks N. (1998) *The Scaffold in the Crystal Palace. About Russian Novels of Vladimir Nabokov*. Moscow. Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ. 199 p.

Weisskopf M. Prolonging od Romantism: Intertextual Micro-Plots in Nabokov's Pre-War Prose (Introduction to the Theme). *Filologichesky Klass*. 2018.No 4, pp. 29–33.

Veidle V.V. Sirin. "Despair". In: V.V. Nabokov: pro et contra. Vol. 1. St.-Petersburg. Russian Christian Institute for Humanities Press. 1997, pp. 242–244.

Hesse H. *Collected Works*: In 4 vols. St.-Petersburg. Severo-Zapad Publ. 1994.

Davydov S. (2004) *Vladimir Nabokov's "Texts-Matryoshka"*. St.-Petersburg. Kirtsideli. 158 p.

Dolinin A.A. (2004) *The True Life of the Writer Sirin. Works about Nabokov*. St.-Petersburg. Akademichesky Proekt. 401 p.

Dolinin A.A., Utgof G. Commentaries to the Novel "Glory". In: Nabokov V.V. The Collected Works of Russian Period: In 5 vols. Vol. 3. St.-Petersburg. Simpozium Publ. 2006, pp. 714–742.

Dostoevsky F.M. The Complete Works: In 30 vols. Leningrad. Nauka Publ. 1972–1990.

Egorova E.V. Wordplay in V.V. Nabokov's Novel "Despair". *Russkaya Rech.* 2012. No 2, pp. 26–35.

Jaccard J.-Ph. The Letters in the Snow, or the Meeting of the Two Implying in the Deep Forest ("Despair" by V. Nabokov). In: Jaccard J.-Ph. Literature as Such. From Nabokov to Pushkin. Selected Works of Russian Literature. Moscow. Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ. 2011, pp. 39–56.

Zlochevskaya A.V. Paradoxes of the "Play" Poetics of V. Nabokov (based on the long-short story "Despair"). *Filologicheskie Nauki.* 1997. No 5, pp. 3–12.

Zlochevskaya A.V. "Optical" Images in E. Zamyatin's Novel "We" and V. Nabokov's Novel "Invitation to a Beheading". *Literatura.* 2009. No 15, pp. 18–22.

Zlochevskaya A.V. V. Nabokov's Novel "Pale flame": The Mystery of the Epigraph – the Mystery of Authorship. *Moscow State University Bulletin. Series 9, Philology.* 2002. No 5, pp. 43–54.

Zlochevskaya A.V. Creative Memory as the Dominant Element for V. Nabokov in the Novel "The Gift". *Voprosy Literatury.* 2012. No 4, pp. 88–113.

Zlochevskaya A.V. V. Nabokov's Novel "The Gift": The Mystery of Authorship and the Paradoxes of Narration. *Filologicheskie Nauki.* 2014. No 4, pp. 64–77.

Zlochevskaya A.V. V. Nabokov's novel "The Luzhin Defense" The Riddle of the Hero and the Problems of Creativity. *Voprosy Literatury.* 2017. No 5, pp. 288–318.

Zlochevskaya A.V. Three-Dimensional Model of the World in V. Nabokov's Novel "Camera Obscura". *Russkaya Slovesnost.* 2018. No 1 (see also: www.philol.msu.ru/~modern/index.php?page=1218).

Zlochevskaya A.V. V. Nabokov's Novel «Invitation to a Beheading»: Spiritual Individuality in the Focus of Metaphysical and Meta-Literary Problems. *Stephanos.* 2017. No 5(25), pp. 9–28.

Zlochevskaya A.V. (2018) "Mystic Metaprose" of the 20th century: The Genesis and Metamorphosis (Hermann Hesse – Vladimir Nabokov – Mikhail Bulgakov). Moscow. ALMAVEST Publ. 280 p.

Zlochevskaya A.V. The concept of the heroic in V. Nabokov's novel "Glory". *Voprosy Literatury.* 2019. No 6 (in print).

Zuseva-Ozkan V.B. (2012) Poetics of the Meta-Novel (in V. Nabokov's Novel "The Gift" and A. Gide's Novel "The Counterfeiters" in the Context of Literary Tradition. Moscow. Russian State University for the Humanities Press. 231 p.

Zuseva-Ozkan V.B. (2014) The Historical Poetics of a Meta-Novel. Moscow. Russian State University for the Humanities Press. 487 p.

Lipovetsky M.N. (1997) Russian Postmodernism. Essays on Historical Poetics. Ekaterinburg. Ural State Pedagogical University Press. 317 p.

Nabokov V.V. Preface to the English Translation of the Novel "The Luzhin Defense". In: V.V. Nabokov: pro et contra. Vol. 1. St.-Petersburg. Russian Christian Institute for Humanities Press. 1997, pp. 52–55.

Nabokov V.V. Preface to the English Translation of the Novel "Glory". In: V.V. Nabokov: pro et contra. Vol. 1. St.-Petersburg. Russian Christian Institute for Humanities Press. 1997, pp. 71–74.

Nabokov V.V. The Collected Works of American Period: In 5 vols. St.-Petersburg. Simpozium Publ. 1997–1999.

Nabokov V.V. About Good Readers and Good Writers. In: Nabokov V.V. Lectures on Foreign Literature. Moscow. Nezavisimaya Gazeta Publ. 1998, pp. 23–29.

Nabokov V.V. Charles Dickens. In: Nabokov V.V. Lectures on Foreign Literature. Moscow. Nezavisimaya Gazeta Publ. 1998, pp. 101–180.

Nabokov V.V. Gustave Flaubert. In: Nabokov V.V. Lectures on Foreign Literature. Moscow. Nezavisimaya Gazeta Publ. 1998, pp. 183–242.

Nabokov V.V. L'Envoi. In: Nabokov V.V. Lectures on Foreign Literature. Moscow. Nezavisimaya Gazeta Publ. 1998, pp. 477–478.

Nabokov V.V. (2009) Laura and Her Original. St.-Petersburg. Azbuka-klassika. 151 p.

Nabokov V.V. The Collected Works of Russian Period: In 5 vols. St.-Petersburg. Simpozium Publ. 2001–2004.

Nabokova Vera. Foreword. In: Nabokov V. Poems. Ann Arbor. Ardis. 1979 (nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/nabokova-predislovie-k-sborniku-stihi.htm).

Nayman E. Litlandiya: Allegorical Poetics of “The Luzhin Defense”. Novoe Literaturnoe Obozrenie. 2002. No 54, pp. 46–78.

Nosik B. (1995) The World and the Gift of Vladimir Nabokov: The First Russian Biography. St.-Petersburg. Penaty Publ. 549 p.

Segal D.M. Literature as a Security Certificate. *Slavica Hierosolymitana*. 1981. Vol. V–VI, pp. 151–244.

Segal D.M. Literature as a Secondary System for Modeling. *Slavica Hierosolymitana*. 1979. No 4, pp. 1–35.

Skonechnaya O. (2015) Russian Paranoid Novel: Fedor Sologub, Andrey Bely, Vladimir Nabokov. Moscow. Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ. 251 p.

Stepanyan K.A. (2010) Phenomenon and Dialogue in F.M. Dostoevsky's Novels. St.-Petersburg. Kriga Publ. 398 p.

Tamarchenko N.D., Tyupa V.I., Broytman S.N. Theory of Literature: In 2 vols. Moscow. Academia Publ. 2004.

Khodasevich V. About Sirin. In: V.V. Nabokov: pro et contra. Vol. 1. St.-Petersburg. Russian Christian Institute for Humanities Press. 1997, pp. 244–250.

Shtekl A. (1996) History of Medieval Philosophy. St.-Petersburg. Aletheia Publ. 307 p.

Сведения об авторе:

Алла Владимировна Злочевская,
доктор филол. наук.
ст. научный сотрудник
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Alla V. Zlochevskaya,
Doctor of Philology
Senior Researcher
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
zlochevskaya@mail.ru